

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



“El arte esquizofrénico”: el dialogismo no intencionado entre
La femme visible (1930) de Salvador Dalí y *La tortuga
ecuestre* (1939) de César Moro

Tesis para obtener el grado académico de Maestro en Literatura
Hispanoamericana que presenta:

José Gustavo Mori Estela

Asesor:

Eduardo Hopkins Rodríguez

Lima, 2023


Informe de Similitud

Yo, Eduardo Francisco Hopkins Rodríguez, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis titulada "*El arte esquizofrénico: el dialogismo no intencionado entre La femme visible (1930) de Salvador Dalí y La tortuga ecuestre (1939) de César Moro*", del autor José Gustavo Mori Estela, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 15%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 30/06/2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas de otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

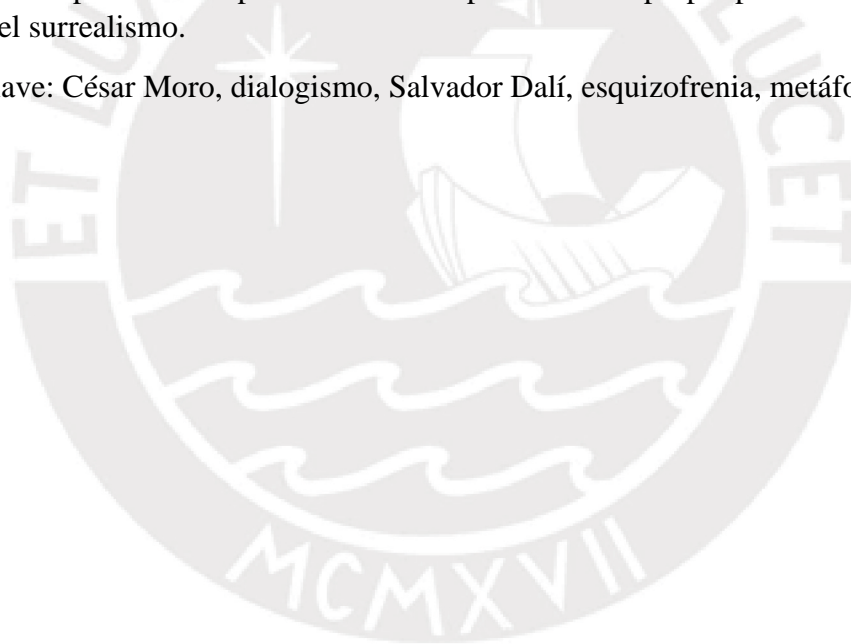
Lima, 3 de julio de 2023.

| | |
|--|--|
| Apellidos y nombres del asesor: <u>Hopkins Rodríguez, Eduardo Francisco</u> | |
| DNI:08239686 | Firma |
| ORCID: : 0000-0001-8792-4641 |  |

RESUMEN

El presente trabajo propone explorar la relación dialógica no intencionada entre *La femme visible* (1930) de Salvador Dalí y *La tortuga ecuestre* (1939) de César Moro a partir del concepto de dialogismo y sus variantes de Mijaíl Bajtín, el estudio sobre la locura como nuevo material para renovar la lengua que realiza Anouck Cape y la metáfora hilada elaborada por Michael Riffaterre. El objetivo de nuestra propuesta consiste en identificar los ecos dialógicos de la concepción del amor según Dalí y de su método paranoico-critico en los poemas “A vista perdida” y en los que conforman la sección “El Fuego y la Poesía” de César Moro. Por un lado, en “A vista perdida”, el poeta peruano se apropia del mecanismo paranoico daliniano para transformarlo en un “arte esquizofrénico”, en el que los síntomas mencionados de dicha enfermedad mental funcionarán como figuras de estilo. Por otro lado, en la sección “El Fuego y la Poesía”, realiza una reestructuración de la concepción amorosa de Dalí, pero conservando ciertos matices dialógicos con el discurso anterior de este autor, a saber: las metáforas pasionales de la mantis religiosa y el sacrificio azteca. Estos elementos temáticos se actualizan en una versión neoplatónica del amor, en la que el amante desea ser uno con el amado a través de la figura del andrógino. En conclusión, Moro establece una comprensión/respuesta de la poética daliniana para crear su propia poética diferenciada de este y del surrealismo.

Palabras clave: César Moro, dialogismo, Salvador Dalí, esquizofrenia, metáfora hilada



AGRADECIMIENTOS

A mi padre, quien me apoyó incondicionalmente a lo largo de mi formación profesional y me enseñó el verdadero significado de vocación.

A mi familia, por apoyarme moral y económicamente.

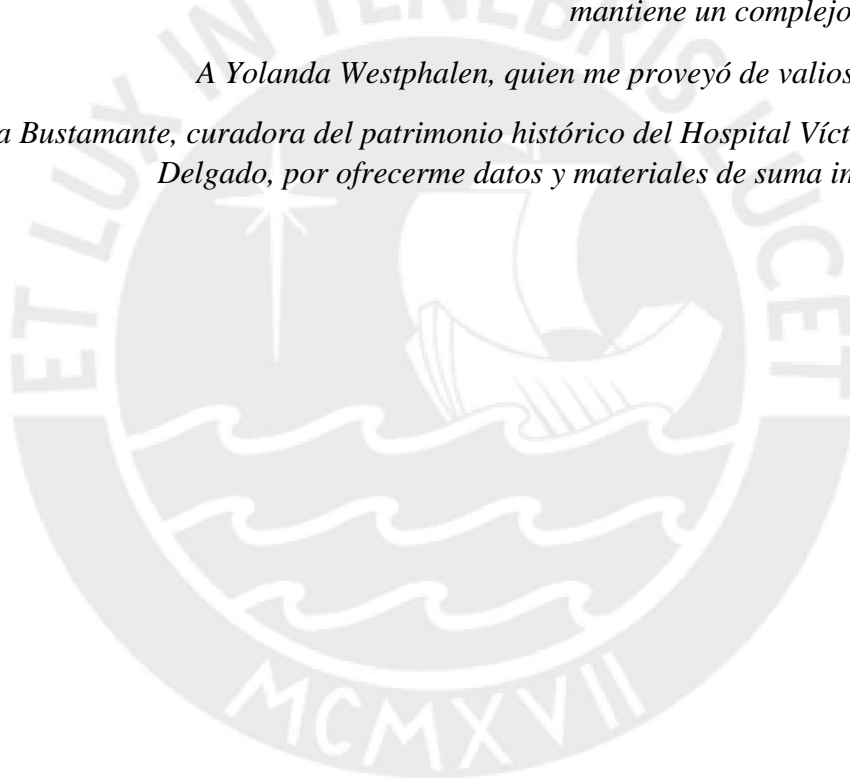
A Cinthya, mi enamorada, por la constante motivación a lo largo del proceso de redacción.

A Susana Reisz, por ayudarme a orientar teóricamente el presente trabajo.

A Eduardo Hopkins, quien acogió con generosidad este estudio y brindó ideas y ánimos para desarrollar la relación indisoluble entre lo patológico y lo literario, en la que se mantiene un complejo equilibrio.

A Yolanda Westphalen, quien me proveyó de valioso material.

A Diana Bustamante, curadora del patrimonio histórico del Hospital Víctor Honorio Delgado, por ofrecerme datos y materiales de suma importancia.



ÍNDICE

| | |
|--|------------|
| Resumen..... | 3 |
| Agradecimientos | 4 |
| Índice..... | 5 |
| Índice de figuras | 7 |
| Introducción | 8 |
| CAPÍTULO I: ESTADO DE LA CUESTIÓN | 13 |
| 1.1. Primeros indicios dalinianos..... | 13 |
| 1.1.1. Mariela Dreyfus | 13 |
| 1.1.2. Gaëlle Hourdin | 14 |
| 1.2. Diversos enfoques sobre <i>La tortuga ecuestre</i> de César Moro..... | 14 |
| 1.2.1. 1970-1979 | 14 |
| 1.2.2.1980-1989 | 16 |
| 1.2.3.1990-1999 | 18 |
| 1.2.4. 2000-2009 | 21 |
| 1.2.5. 2010-2021 | 35 |
| 1.3. Balance crítico | 43 |
| CAPÍTULO II: LA TRANSPOSICIÓN DEL MECANISMO PARANOICO-CRÍTICO DE SALVADOR DALÍ EN EL POEMA “A VISTA PERDIDA” DE CÉSAR MORO | 48 |
| 2.1. <i>Fôret d’indices</i> : traducción-comprensión de la obra de Dalí | 48 |
| 2.2. El método paranoico-crítico: un caso de dialogismo múltiple..... | 52 |
| 2.2. Análisis del gran masturbador: el mecanismo paranoico en escena..... | 80 |
| 2.3. La mímesis esquizográfica: análisis del poema “A vista perdida” | 93 |
| CAPÍTULO III: LOS ECOS DIALÓGICOS DEL CANIBALISMO AMOROSO DALINIANO EN “EL FUEGO Y LA POESÍA”: LA MANTIS RELIGIOSA Y EL SACRIFICIO AZTECA COMO METÁFORAS DE LA IMPOSIBILIDAD ANDRÓGINA..... | 121 |
| 3.1. “Se ama integralmente cuando se está dispuesto a comer la mierda de la mujer amada”: el tópico del amor en la poesía y ensayística de Salvador Dalí..... | 121 |
| 3.2. “El amor-hecatombe”: la reelaboración de los motivos del mito platónico del andrógino mediante las metáforas dalinianas de fusión amorosa | 149 |
| 3.2.1. “mi hermosa pesadilla”: ruptura definitiva con el surrealismo y con Antonio..... | 149 |
| 3.2.2. “Amo el amor...” (1): la crítica social hacia la cultura norteamericana y el amor como conquista política y económica | 155 |
| 3.2.3. “Amo el amor de ramaje denso...” (2): De la noche oscura al reino de la sombra espesa..... | 161 |
| 3.2.4. “Amo la rabia de perderte...” (3): la reelaboración de los motivos dalinianos..... | 165 |

| | |
|--|-----|
| 3.2.5. “El agua lenta el camino lento los accidentes lentos...” (4) y “El agua lenta las variaciones mínimas lentas...” (6): la reelaboración de la filosofía del reloj blando y la imaginería náutica del sentimiento amoroso | 177 |
| 3.2.6. “Verte los días el agua lenta...” (5): la versión moreana del modelo ternario como creación inmortal | 181 |
| Conclusiones | 186 |
| Referencias bibliográficas | 191 |
| Anexos..... | 208 |



ÍNDICE DE FIGURAS

| | |
|--|-----|
| Figura 1. <i>Le Visage du Grand Masturbateur (Rostro del Gran Masturbador)</i> (Salvador Dalí 1929). | 82 |
| Figura 2. <i>La chasse aux papillons</i> | 92 |
| Figura 3. Caso 26. Figura 57. “Aparición de aire”. Alucinación (lápiz), 19 x 33 cm ... | 99 |
| Figura 4. Figura 7. Dibujo del paciente D. M. | 99 |
| Figura 5. Proceso de desgeometrización del órgano sexual femenino | 99 |
| Figura 6. Sin título | 101 |
| Figura 7. “No quiero sueños”. Mural | 102 |
| Figura 8. Sin título | 102 |
| Figura 9. Collage. Tinta sobre papel, 29 x 20 cm..... | 108 |
| Figura 10. El fenómeno del éxtasis (fotomontaje) | 126 |
| Figura 11. <i>Pan catalán o pan antropomorfo</i> (1932). 24 x 33 cm (óleo sobre tela). ... | 128 |
| Figura 12. <i>The enigma of William Tell [El enigma de Guillermo Tell]</i> (1933). 201.3 x 346.5 cm (óleo sobre tela)..... | 130 |
| Figura 13. <i>Object à fonctionnement symbolic [Objeto de funcionamiento simbólico]</i> o <i>Zapato y vaso de leche</i> (Ensamblaje) (1931)..... | 133 |
| Figura 14. <i>Buste de femme rétrospectif [Busto de mujer retrospectivo]</i> o <i>La abundancia</i> 73,9 x 69,2 x 32 cm (Ensamblaje: porcelana pintada, pan, maíz, plumas, papel pintado, abalorios, tintero, arena y dos plumas de escribir) (1933)..... | 135 |
| Figura 15. <i>La persistance de la mémoire</i> (La persistencia de la memoria), <i>Relojes blandos</i> o <i>Tiempo derretido</i> . 24.1 x 33 cm (Óleo sobre tela). | 143 |
| Figura 16. <i>Tête de mort atmosphérique sodomisant un piano à queue</i> [Cráneo atmosférico sodomizando a un piano de cola] (detalle)..... | 155 |
| Figura 17. Retrato de Gala con dos costillas de cordero en equilibrio sobre el hombro (óleo)..... | 170 |

INTRODUCCIÓN

Si bien la crítica ha empezado a estudiar la obra poética de César Moro, las relaciones de sentido que mantiene con otros textos surrealistas no han sido tomadas en cuenta. Esto se debe, en cierta medida, a la poca difusión y al conocimiento parcial de la producción literaria del surrealismo; a saber, solo se han traducido algunos textos clave de André Breton, Paul Éluard (poemarios anteriores a 1930) y Tristan Tzara¹. En este sentido, habría que realizar un estudio detallado de dicha estética, la cual no se reduce a un mero movimiento literario en el sentido de que posee una serie de técnicas escriturales, sino también a una ética. Es decir, plantea una rebelión contra el sistema de valores de la burguesía francesa profascista, así como una reformulación del materialismo histórico respecto del arte y su función revolucionaria en su deseo de contribuir a un cambio de las condiciones miserables de vida del hombre. Asimismo, se ha obviado la repercusión del conjunto de discursos socioculturales vigentes de aquel entonces, por ejemplo, la psiquiatría, modernizada por Emil Kraepelin a inicios del siglo XX; la parapsicología; la metapsíquica (espiritismo); el comunismo; y el psicoanálisis, especialmente de Freud. Dejar de lado estos discursos subyacentes impide identificar las particularidades de la poética diferenciable de Moro. A todo este respecto, ¿cómo podemos esbozar un surrealismo latinoamericano si no se han considerado todas las manifestaciones individuales del surrealismo occidental?

Por esta razón, el presente estudio intenta responder a esta interrogante a través del análisis de los grados de relación, los rasgos en común y las diferencias entre *La femme visible*² (1930) de Salvador Dalí y *La tortuga ecuestre* (1939) de César Moro. Al respecto, ¿cómo se constituye la respuesta/propuesta de César Moro en relación con el surrealismo daliniano?

Se plantea que los poemas “A vista perdida” y aquellos que conforman “El Fuego y la Poesía” se constituyen a partir de la apropiación, comprensión y respuesta que realiza Moro sobre los textos de Dalí, especialmente “L’Âne pourri” y “L’Amour”. Asimismo, consideraremos otros poemarios, tales como *L’amour et la mémoire* (1931) y *Je mange Gala* (1932-1936), y algunos ensayos, como “Objetos surrealistas” (1931), “El Ángelus’, de Millet” (1934), “De la belleza terrorífica y comestible de la arquitectura Modern Style” (1933) y *La conquête de l’irrationnel* (1935). Esto nos proporcionará las herramientas necesarias para complementar y ahondar en el universo dialógico de las relaciones de sentidos entre los temas que trabajan ambos autores, especialmente en torno al mecanismo paranoico-crítico. La comprensión y modificación de este método le permitirá al poeta peruano proponer una retórica basada en la esquizofrenia, es decir, los síntomas de este trastorno mental, aludidos en el poema, funcionarán como figuras de estilo. Esto se logra mediante la selección de los términos médicos (de la psiquiatría) y

¹ Solamente se ha traducido, para mencionar algunos, la poesía completa de André Breton: *Poesía I* (2012) y *Poesía II* (1993) por la editorial Visor Libros, *El hombre aproximativo* (2014) de Tristan Tzara por Ediciones Cátedra, y *Capital del dolor* (2016) y *El Amor la Poesía* (2013) de Paul Éluard por la editorial Visor Libros. Sin embargo, hasta la fecha, no se han publicado en español textos de Gui Rosey, Gilbert Lely, Jacques Baron, Pierre Unik, René Crevel (posteriores a 1930), entre otros. Asimismo, no se han reeditado los textos de las rearticulaciones del surrealismo en Tenerife, Yugoslavia, República Checa, Inglaterra, Bélgica, Canadá, Grecia y España (Barcelona, Cataluña y Madrid).

² El primer libro en francés de Dalí está conformado por tres ensayos y un poema: “El amor”, “El burro podrido”, “La cabra sanitaria” y “El gran masturbador”.

de la manipulación que ejerce el poeta peruano sobre los códigos lingüísticos para lograr una mimesis/*poiesis* de la escritura esquizofrénica. Por otra parte, en el otro conjunto de poemas, le otorga un nuevo sentido al mito del andrógino, en la medida en que reestructura las metáforas dalinianas asociadas al amor: la mantis devorando al macho y el sacrificio azteca. Estos tropos dotan de una mayor fuerza a la concepción amorosa moreana.

En atención a esta interrelación dentro y entre los textos, nos basaremos en el concepto de dialogismo no intencionado de Mijaíl Bajtín, quien lo define de la siguiente manera:

Las relaciones dialógicas son relaciones (de sentido) entre toda clase de enunciados en la comunicación discursiva. Cualesquiera dos enunciados confrontados en el plano del sentido (y no como cosas o como ejemplos lingüísticos) entablan una relación dialógica. Pero ésta es una forma específica del dialogismo no intencionado (por ejemplo, la confrontación de enunciados pertenecientes a diferentes científicos o a distintos sabios de varias épocas acerca de una misma cuestión) (2018: 306).

Esta propuesta metodológica de Bajtín, que guiará nuestras reflexiones, nos permitirá no solamente establecer el diálogo entre ambos autores, sino también señalar y examinar en qué grado de alteridad y manifestación se evidencian los enunciados dalinianos en *La tortuga ecuestre*. Para ello, será significativo observar cómo César Moro consideró y asimiló los postulados dalinianos del mecanismo paranoico y las metáforas amorosas de representación salvaje y violenta, los cuales, como veremos más adelante, serán nuevamente articuladas a partir de un tratamiento diferente. Por esta razón, es importante analizar dichas relaciones de sentido como procesos de comprensión, continuación y diferenciación de las prácticas escriturales del surrealismo daliniano para evidenciar de qué modo se desarrollan los rasgos distintivos de la postura estético-ideológica del poeta peruano a través de una serie de transformaciones específicas de estas. Asimismo, utilizaremos el concepto de *representante acreditado* que propone Susana Reisz (1996), basándose en Bajtín, el cual nos permitirá ilustrar la rebelión ideológica, en distintos grados, que realizan tanto Salvador Dalí como César Moro respecto del *pacto surrealista* de André Breton. Así será posible contribuir con el entendimiento de la función de esta red dialógica que habita en la obra de Moro.

El presente trabajo se divide en cuatro capítulos. El primero está abocado al estado de la cuestión sobre *La tortuga ecuestre*, de César Moro, en la cual la mayoría de investigaciones tiende o bien a apartarse del *close reading*, es decir, de la objetividad analítica, o bien a señalar que la poesía de Moro se caracteriza frecuentemente por la rearticulación de los motivos clásicos del amor. Ello se debe a que desconocen la teoría del surrealismo, la cual está basada en tres grandes autores: Freud, Hegel y Marx. Por este motivo, nos hemos tomado el trabajo de revisar la mayoría de las contribuciones críticas que, en mayor o menor medida, contribuyen a enriquecer el corpus de estudio.

En el segundo capítulo, profundizaremos en el dialogismo no intencionado que se establece entre *La femme visible* (1930) de Salvador Dalí y *La tortuga ecuestre* (1938-1939) de César Moro. Para ello, explicaremos el método paranoico-crítico del autor catalán desde los diferentes estudios clínicos sobre la paranoia: Kraepelin, Sérieux y Capgras, Dromard, Freud y, finalmente, Lacan. Igualmente, pondremos énfasis en el

contexto de producción del poema, dado que, cuando César Moro regresa a Lima, se matricula en un taller de psiquiatría impartido por Honorio Delgado, quien es considerado uno de los introductores de la higiene mental y el psicoanálisis freudiano en el Perú. En el hospital Larco Herrera, Moro funge como asistente de psiquiatría para curar a los alienados mediante la arteterapia, algo similar al proyecto del historiador de arte alemán Hans Prinzhorn. Esta experiencia lo conduce a modificar el mecanismo paranoico-crítico bajo su propia concepción artística.

Este carácter dialógico revela dos variantes del dialogismo: la intertextualidad y la heterología en el poema “A vista perdida”. Por una parte, en dicho poema, hallamos modificaciones semánticas del referente daliniano: el mecanismo paranoico-crítico, cuyo funcionamiento será apropiado por Moro y transformado en lo que denominamos *la mimesis esquizográfica*. Esta designa, basándonos en los planteamientos de Schaeffer (2002), un procedimiento técnico de una actividad artística, a saber, la representación del modelo cognoscitivo de los trastornos del lenguaje escrito de los esquizofrénicos (XV). De ahí que algunos términos en el poema “A vista perdida” correspondan al lenguaje psiquiátrico. Así, Moro mimetiza las alteraciones esquizofrénicas de la realidad, lo que implica una posición crítica de la racionalidad y del orden social. Por otra parte, la heterología, esto es la convergencia de diversos discursos, debilita la estructura monológica del poema mediante la parodia del discurso religioso, la estilización del discurso psiquiátrico, la crítica del sistema de valores y la inversión ideológica de la razón por la locura. Cabe resaltar que no pretendemos calificar a los autores de neuróticos o psicóticos, ya que, mientras el alienado no tiene control de la enfermedad mental, los surrealistas sí poseen un control retórico de ella.

En este sentido, la mimesis de los delirios crea un nuevo tipo de metáfora, con el fin de aprehender la realidad, deformarla e instaurar una (sur)realidad. Para Umberto Eco, se trata de metáforas epistemológicas, pues “constituyen un nuevo modo de ver, de sentir, de comprender y de aceptar un universo en el que las relaciones tradicionales se han hecho pedazos y en el que se están delineando fatigosamente nuevas posibilidades de relación” (1963: 11). De este modo, nos alejamos de la neorretórica, la cual ha degenerado la retórica en una mera clasificación de figuras, limitada a la *elocutio*, y optamos por una lectura que preste atención a los diferentes aspectos y dimensiones del texto. Por ello, el estudio de Michael Riffaterre será crucial para comprender el empleo de este tropo, al que designa como *metáfora hilada*:

Ce qu'on appelle métaphore filée est en fait une série de métaphores reliées les uns aux autres par la syntaxe —elles font partie de la même phrase ou d'une même structure narrative ou descriptive— et par le sens: chacune exprime un aspect particulier d'un tout, chose ou concept, que représente la première métaphore de la série³ (1969: 46).

La metáfora surrealista amerita un análisis diferente, a causa de la complejidad que supone. El análisis de esta entraña, a su vez, una reinterpretación de la imaginación

³ “Lo que llamamos metáfora hilada es de hecho una serie de metáforas enlazadas las unas a las otras por la sintaxis —ellas forman parte de la misma frase o de una misma estructura narrativa o descriptiva— o por el sentido: cada uno expresa un aspecto particular de un todo, cosa o concepto, que representa la primera metáfora de la serie”. [T. N.]. Aquí y en lo sucesivo las traducciones de las citas son nuestras, salvo indicación en caso contrario.

productiva, la cual deja ver una operación semántica que corresponde a un nuevo modo de representar la realidad.

Finalmente, en el tercer capítulo, observaremos la selección de dos metáforas dalinianas asociadas al tema amoroso: 1) la mantis devorando al macho durante la cópula y 2) el sacrificio humano azteca. La apropiación y transformación de estos referentes dalinianos se actualiza en el motivo homoerótico, ya que existe una compatibilidad entre el yo lírico y el autor en situación de escritura en los poemas que conforman la sección “El Fuego y la Poesía” de César Moro. Los enunciados-otros dalinianos se resignifican y redefinen en la realización textual, los cuales se inscriben en nuevas sensibilidades y paradigmas de expresión. En otras palabras, la vivencia de la relación tormentosa con Antonio será representada ficcionalmente en los poemas confesionales, de manera que la angustia del yo poético y la insistencia de poseer al objeto amado evocan múltiples imágenes que remiten a las metáforas dalinianas. Asimismo, Dalí sostendrá que el amor y el sueño están estrechamente ligados porque, según Freud, este último es “un fenómeno psíquico de pleno derecho, más precisamente **un cumplimiento de deseo**” [el resaltado es nuestro] (1991a: 142).

En los poemas en cuestión, no hay un cumplimiento disfrazado del deseo, sino más bien el deseo sexual de devorar al otro se expresa a partir de la transposición del sueño en el poema. A diferencia de la realidad, en el sueño no hay una censura que impida el cumplimiento de un deseo reprimido, lo que conduce al autor a considerar la representación onírica del deseo homoerótico. Por tanto, el homoerotismo es, en el fondo, surrealista por la particularidad de liberar al hombre de los dictados patriarcales y, a su vez, transgredir el heterosexismo que solo normaliza identidades binarias para fomentar un amor basado en la procreación.

No solo el trabajo del sueño será clave en estos poemas amorosos de César Moro, sino también la posición ideológica con la cual están cargadas las palabras del autor, quien manifiesta una clara confrontación con el sistema de valores de esa época. Esto se debe, en gran medida, a la patologización de la homosexualidad y, por consecuente, al conflicto entre dos realidades: el sistema social y el sistema imaginario-amoroso. Paralelamente, el eco dialógico de los enunciados dalinianos actualiza el mito platónico del andrógino. Esta reelaboración surrealista de la androginia, hacer de dos uno, pone un especial énfasis en la naturaleza varón-varón del andrógino, que para Platón era el modelo privilegiado⁴. Naturalmente, los motivos del mito, como la imposibilidad de alcanzar a la otra porción de sí mismo, serán representados en las fantasías metafóricas de unión sexual del yo poético con el tú diferente del lector (Antonio), el cual se ubica en el mismo sistema social que deniega este deseo de unión.

Habría que decir, finalmente, que para comprender la poética moreana es necesario partir de las relaciones dialógicas que se establecen con los códigos surrealistas y el contexto histórico de la época: Perú, Francia y México. Sin embargo, la teoría bajtiniana no se ha empleado hasta el día de hoy para abordar el estudio de los textos del autor, lo

⁴ Según Platón, cada ser es una sección de otro que puede ser masculino o femenino. De esta manera, la androginia o la búsqueda de la restauración de la naturaleza integral del ser genera tres tipos de pareja: mujer-mujer (homosexualidad femenina), varón-mujer (encargada de la reproducción de la especie) y varón-varón (homosexualidad masculina), el cual privilegia el autor: “éstos son los mejores entre los jóvenes y adolescentes, ya que son los más viriles por naturaleza” (2018: 333).

que constituye un vacío para el corpus de estudio en torno al surrealismo latinoamericano. Pese al entusiasmo de revalorizar e impulsar la obra de César Moro, la mayor parte de los críticos suele usar el texto para poder validar diferentes interpretaciones que no necesariamente respetan el trasfondo cultural y lingüístico de los poemas. Cabe recordar, entonces, las palabras de Umberto Eco sobre la sobreinterpretación:

Puedo sin duda usar el texto de Wordsworth para la parodia, para mostrar cómo un texto puede leerse en relación con diferentes marcos culturales o para fines estrictamente personales (puedo leer un texto para inspirarme); pero si quiero *interpretar* el texto de Wordsworth debo respetar su trasfondo cultural y lingüístico (2002: 82).

Umberto Eco hace hincapié sobre el hecho de que “*no es cierto que todo sirve*” (2002: 164), es decir que, aunque existan múltiples interpretaciones, no todas son válidas. Esto se puede observar actualmente en la comunidad lectora del ámbito académico, la cual ha conferido un grado de aceptabilidad a ciertos marcos teóricos que usan los textos para imponerles un sentido ajeno a estos. Para Eco, estos excesos de interpretación resultan ser un fracaso: “Pero ciertas interpretaciones pueden reconocerse como fracasadas porque son como un mulo, es decir, son incapaces de producir nuevas interpretaciones, no pueden ser confrontadas con las tradiciones de las interpretaciones previas” (2002: 171-172). De hecho, no tenemos ninguna objeción con Eco, a excepción del tono hostil que expresa la metáfora comparativa “son como un mulo”, ya que nos permite poner en cuestión aquellas lecturas que, por más novedosas que resulten, no respetan el texto. Por ello, el dialogismo no intencionado, planteado en el presente trabajo, orienta nuestra interpretación, pues los referentes dalinianos, que se perciben en los poemas de César Moro, sirven como modelos generadores de sentido que son indispensables para comprender los rasgos específicos de la poética del poeta peruano.

CAPÍTULO I: ESTADO DE LA CUESTIÓN

El paulatino redescubrimiento de la obra de César Moro ha dado lugar al surgimiento de una serie de enfoques interdisciplinarios en torno a su poética, las cuales han buscado determinar su particularidad en relación con las consignas estéticas del surrealismo. Entre estos estudios y trabajos, destacan los intentos de Elena Altuna (1994), Yolanda Westphalen (2001) y Gaëlle Hourdin (2016), todos ellos encaminados a elaborar una caracterización parcial o general de la poética moreana. A pesar de esto, todavía no se ha planteado hasta el día de hoy una lectura dialógica, salvo por la tesis de Hourdin, que examina los puntos en común y las diferencias con las manifestaciones individuales del surrealismo francés. Se puede concluir, entonces, que sigue siendo un tema poco estudiado.

Teniendo en cuenta lo señalado anteriormente, en este apartado examinaremos la mayoría de estudios críticos acerca de *La tortuga ecuestre* (1938-39) para realizar un balance crítico al respecto. Es así como el dialogismo entre Salvador Dalí y César Moro, que propone el presente trabajo, permitirá una mayor comprensión de la poética de este último, así como de los postulados del grupo surrealista, que se han entendido como fórmulas entresacadas de los manifiestos sin ahondar mucho en ello. Además, ofrecerá una nueva entrada al corpus de estudio a través de una cuestión que aún no había sido tomada lo suficientemente en cuenta.

1.1. Primeros indicios dalinianos

1.1.1. Mariela Dreyfus

Mariela Dreyfus, en *Soberanía y transgresión: César Moro* (2008), examina el proceso de composición del poema “A vista perdida” de *La tortuga ecuestre* a partir del método paranoico-crítico de Salvador Dalí y la escritura automática de André Breton:

Se trata pues de elaborar una *representación* mental, en la cual intervienen “todas las potencias asociativas e interpretativas” típicas del automatismo psíquico, que es similar a la “actividad crítico-paranoica” de Dalí, definida por éste como un *método espontáneo de conocimiento* irracional, basado en “la objetivización crítica y sistemática de asociaciones e interpretaciones delirantes” (Dalí, 1987: 139). Así, los objetos del lienzo —o poema— se mueven a un ritmo febril, de “tornasol violento”, en un *fluir* continuo que se asemeja al funcionamiento del pensamiento (2008: 137-138).

A pesar de que la autora no emplea los otros ensayos que definen el mecanismo paranoico de Dalí, es cierto que Moro recurre a dicho método de composición sobre la base de la figura de construcción, es decir, la anáfora. A partir de la repetición de un significante —en el caso del poema en cuestión, el ‘estupor’—, se pueden lograr diversas transformaciones de este a través de asociaciones insólitas, las cuales le otorgan otros sentidos. Este proceso delirante, trasladado al plano poético, se enriquece con la técnica del automatismo psíquico, cuyo propósito es la exploración interna del ser, a fin de que logre emanciparse de los condicionamientos sociales que lo limitan. Precisamente, las características presentes en el poema analizado por la autora — libertades sintácticas, distorsiones lógicas, repeticiones obsesivas, etc.— corresponden a las prácticas surrealistas del automatismo psíquico y el método paranoico-crítico, los cuales plantean una nueva forma de representar la realidad. Asimismo, esta autora

señala que estos procedimientos retóricos presupuestos en la poética del poeta peruano cumplen funciones complementarias:

La vista funciona aquí como la directriz que nos lleva por los tres movimientos del poema, en esas tres instancias que respectivamente nos ofrecen: a) la celebración de las maravillosas facultades poéticas de la imaginación, en los versos 1 al 9; b) la puesta en práctica del mecanismo obsesivo-compulsivo en la composición, afín al método crítico-paranoico de Dalí, en los versos 10-21; y c) la adhesión a la estética surrealista, en los versos 22-26 (2008: 135).

A pesar de ello, la autora no distingue bien cada una de las técnicas surrealistas. A saber, no queda claro por qué afirma que la tercera instancia del poema implica una adhesión a la estética surrealista, si a partir de las dos instancias previas ya se asume ello. Asimismo, destaca la semejanza de ambas técnicas, pero no las diferencia con claridad.

1.1.2. Gaëlle Hourdin

Gaëlle Hourdin, en *L'Étincelle et la plume. Une poétique de l'entre-deux dans l'oeuvre de César Moro* (2016), dedica parte de un capítulo a la intertextualidad poética del poeta, en la que reconoce autores modernos como contemporáneos. En cuanto a la relación con Salvador Dalí, Moro realiza una breve referencia de este en uno de sus collages: “Comment ne pas entendre dans cette “montre folle” une référence à peine masquée aux “montres molles” du célèbre tableau de Salvador Dalí, *Persistence de la mémoire*, peint seulement quatre ans auparavant (1931)?⁵” (nota al pie de página, 2016: 88). Del mismo modo que Mariela Dreyfus, Hourdin se centra en el análisis del poema “A vista perdida” para observar la revalorización que realiza Moro de la locura y el sueño. Esto, a su vez, según la misma autora, remite a la obra en conjunto de Breton y Éluard, *L'immaculée conception* (1930), en la cual el proceso creativo tiene como objetivo simular trastornos mentales (2016: 283).

1.2. Diversos enfoques sobre *La tortuga ecuestre* de César Moro

1.2.1. 1970-1979

Julio Ortega, en “César Moro”⁶ (1971 / 2015), aduce que, en los poemas de *La tortuga ecuestre*, se conjuga la crítica de la realidad y la apertura hacia otra nueva:

la poesía reafirma la vida desde el horror. Modifica una realidad horrible con su juego pasional: belleza que es también angustia y soledad. Destino, por eso. Un destino adivinado como lugar de peligro, sin salvación: morada de la que no se vuelve. Belleza y fatalidad (269).

Aquí la poesía se vuelve un elemento cuestionador de los límites del deseo del hablante lírico como amante, debido a que, en la soledad, descubre la imposibilidad de poseer al objeto amado. Ante esto, el poeta se desdobra en sus poemas para rehacer la realidad e instaurar un nuevo mundo para mantener el diálogo amoroso. Además de esto, el mismo

⁵ “¿Cómo no percibir en este “reloj loco” una referencia apenas enmascarada de los “relojes blandos” del célebre cuadro de Salvador Dalí, *Persistencia de la memoria*, ¿pintada solo cuatro años antes (1931)?”.

⁶ El Dossier de la Obra poética completa (2015) de César Moro recoge este ensayo que originalmente fue publicado en 1971. Véase ORTEGA, Julio (1971). “César Moro”. En *Figuración de la persona*. Barcelona: Edhasa, pp. 117-128.

autor sostiene que la consciencia del sufrimiento lo induce a crear o, en otras palabras, a modificar el mundo externo:

La extrañeza del mundo es el horror de la soledad: quebrado el diálogo amoroso, la palabra descubre que el mundo es murallas, olvido, tempestad; la consciencia reconoce su aguda soledad en el mundo. Carta de amor contra el olvido: poesía contra el mundo. Poesía para rehacer la realidad en una *noche total* que el poeta recupera en el amor, porque el amor brilla “con negrura más negra que la noche”; por eso mismo: plenitud y pérdida a la vez, dolor de una magia lúcida (2015: 268).

Así pues, Ortega evidencia que las imágenes truculentas, inherentes a la estética surrealista en la obra de Moro, son la expresión del horror ante una realidad opresora y sumamente hostil contra la homosexualidad. Por esta razón, la poesía, dentro de los lineamientos del surrealismo, es un arma capaz de subvertir los valores en los cuales se asienta la sociedad burguesa, a fin de propugnar la liberación del hombre.

Guillermo Sucre, en “La poesía de César Moro”⁷ (1975 / 2015), asegura que “No hay en su obra ni una teoría ni una justificación de ese tipo de relación [homoerótica]; tampoco es muy explícita, aunque no falten indicios que lo sugieran” (280). El autor decide no tomar en cuenta las *cartas* dirigidas a Antonio, cuya fecha proporciona un dato que, a nuestro parecer, no se puede pasar por alto. A pesar de esta postura, señala, por otra parte, que las enumeraciones anafóricas que podemos encontrar en los poemas de César Moro no son simplemente una repetición mecánica de un mismo patrón sintáctico, sino más bien de “reiteraciones y, mejor aún, de intensificaciones: las alimenta la avidez, que puede ser ciega, pero también la inteligencia de las formas, que es ya un enriquecimiento” (282). Es decir, Moro recurre a este tipo de reiteraciones para exacerbar el erotismo, al mismo tiempo que logra manifestar de diversas maneras el cuerpo por medio de la anáfora de una sola forma. Esta visualización múltiple del cuerpo no solo intensifica el erotismo de los amantes, sino también transgrede la moral para crear otra menos represiva (283).

José Miguel Oviedo, en su ensayo “Sobre la poesía de César Moro” (1977), explora los motivos por los cuales la obra poética de Moro tuvo una pobre recepción crítica y subraya algunos puntos fundamentales de *La tortuga ecuestre*. Para el autor, los textos del poeta no gozaron de mucha atención por los lectores de aquella época por el carácter subversivo del lenguaje surrealista. Las ediciones comentadas verán la luz muchos años después por la gran contribución de su amigo y albacea André Coyné, quien se encarga de publicar póstumamente un tiraje reducido de sus textos en español.

Por otra parte, Oviedo distingue dos puntos esenciales del único poemario en español de Moro. Por un lado, el tono violento de las figuras y metáforas, al igual que la configuración de la voz lírica, radica en el descontento disruptivo hacia un orden establecido:

el yo que protagoniza esos poemas más que un artista, es un salvaje, un bárbaro ansioso de sangre y erotismo: destrucción insensata (sin propuesta de ningún orden alternativo)

⁷ El Dossier de la Obra poética completa (2015) de César Moro recoge este ensayo que originalmente fue publicado en 1975. Véase SUCRE, Guillermo (1975). “La poesía de César Moro”. En *La máscara, la transparencia*. Caracas: Monte Ávila, pp. 398-404.

y copulación perversa (por homosexual e infecunda), la esencia de su aventura es la transgresión y la subversión” (1977: 115).

En este primer punto, no compartimos la opinión del autor, debido a que no se trata, en realidad, de una mera destrucción insensata análoga a la estética Dadá, sino de la representación de una coyuntura vital del poeta, a saber, la relación amorosa que tuvo con Antonio. Asimismo, tal aseveración sobre la copulación perversa parece estar influida por la ideología que circulaba en el contexto del autor de este breve ensayo. Más que una “copulación perversa” es una metaforización del deseo de unión del hablante lírico con el amado que atenta contra la concepción heteronormativa del amor al ser homoerótica y, por ende, “infecunda”. Por otro lado, el amor-pasión es un motivo que recorre toda la obra poética de Moro, pero que adquiere un especial interés en *La tortuga ecuestre*:

El amor es un impulso mortal y el deseo no hace sino correr en pos de lo que lo destruye. El puente entre la nada (lo helado, lo extático, lo tenebroso) y la plenitud (cuerpos, palabras, actos instintivos) es la pasión sin término, justamente porque no tiene objeto o porque ningún objeto la justifica. Pasión pura, pura pasión, que mana con una fuerza suicida por los abismos de la sinrazón (1977: 116).

Nuevamente, José Miguel Oviedo califica a la concepción del amor moreano de irracional. Sin embargo, contraria a la opinión del ensayista, esta “pasión pura” reposa en los motivos amorosos de la época clásica: la imagen que reconstruye el hablante lírico del amado se impone como una realidad absoluta que genera el deseo de unión entre ambos. Como se puede leer en la poesía de Moro, este afán de la voz lírica de transformarse en el amado fracasa, por lo que ficcionaliza el encuentro carnal a través de la fantasía y el sueño.

1.2.2.1980-1989

En el prólogo de la *Obra poética* (1980), editada por el INC, Ricardo Silva Santisteban señala que *La tortuga ecuestre* viene a ser, sin lugar a dudas, una de sus mejores obras, incluso por encima de la escrita en francés, por la intensidad de sus imágenes y el drama central que se desarrolla a lo largo de los trece poemas que lo conforman:

La fuerza de *La tortuga ecuestre* es a todas luces superior a su obra en francés, si bien Moro alcanzó brillantez y excelencia en buen número de poemas escritos en esta lengua. Sin embargo, la obra en francés siempre me parecerá menos atrevida que la obra en español (1980: 43-44).

No podemos estar de acuerdo con el autor, en vista de que tal apreciación resulta muy parcial. La obra en francés del poeta peruano no marca un “agotamiento” o cierta decadencia en su poética; por el contrario, sus diversas *plaquettes* en este idioma están igualmente logradas. Tal vez, lo que desconcierta a Ricardo Silva Santisteban es el distanciamiento crítico que asume Moro alrededor de 1944 del movimiento surrealista para optar por una escritura más personal. Por otro lado, otro aspecto que reprocha el autor del prólogo es “no haber tenido la valentía de un Cernuda para publicar en vida ciertos textos de amor uranista, en su descargo le concederíamos haberla tenido para escribirlos y preservarlos lo que es bastante” (1980: 43). A nuestro parecer, no se puede comparar el trasfondo cultural de Cernuda con el de Moro, ya que este último no pudo

publicar en vida por falta de recursos económicos y no por una presunta falta de valentía como indica el autor.

Respecto al erotismo presente en la obra de Moro, el autor del prólogo sostiene que se configura a partir de los tópicos del surrealismo, especialmente, de la escritura automática y de lo onírico:

El aspecto del amor y del erotismo en la obra de Moro es fundamental, pues su acceso está ligado a reminiscencias oníricas y a la creación de un mundo maravilloso y alucinatorio que solo podría compararse a las visiones de ciertos pintores surrealistas como Ernst, Magritte, Brauner (1980: 30).

Precisamente, ese acceso que menciona Ricardo Silva Santisteban se asocia a uno de los motivos clásicos de la literatura mística, a saber, el claustro como medio ascético para alcanzar un orden más espiritual. En este caso, aunque se mantiene el motivo clásico del encierro del amante, el hablante lírico no desea alcanzar un plano espiritual, sino más bien recrear el encuentro con el amado por medio de la labor del sueño. A partir de esto, en el contexto del poema, se evidencia una manera particular de transformar la realidad, la cual se asemeja a la realidad distorsionada en las obras de ciertos pintores surrealistas.

Jaime Higgins, en “Westphalen, Moro y la poética surrealista” (1984), interpreta el surrealismo como “una expresión de la insatisfacción espiritual del hombre moderno alienado en un mundo desacralizado por el pensamiento racionalista y donde la religión tradicional se ha desprestigiado” (1984: 16). A partir de esto, el autor aborda a dos representantes del surrealismo peruano: Emilio Adolfo Westphalen y César Moro. Con respecto al poemario de este último, el autor precisa que “la mayoría de las composiciones son poemas amorosos, inspirados, parece, por un amor homosexual, aunque van dirigidos a un personaje femenino” (21). Diferimos en este punto con él, en vista de que la experiencia de la relación de Moro con Antonio lo atestiguamos en la sección llamada *Cartas*, las cuales están fechadas en 1939 al igual que los poemas amorosos de *La tortuga ecuestre*. De esta manera, no evidenciamos la recreación de “una amada ausente”, sino la de un amado.

El investigador también se detiene a examinar el tema de la locura en el poema “A vista perdida”, el cual, a su vez, cuestiona el sistema de valores tradicionales:

El título da a entender que lo que la sociedad tiene por locura es en realidad el vehículo para descubrir el mundo oculto que el ojo no puede ver, los paisajes maravillosos situados más allá de los límites de nuestras facultades racionales, una superrealidad que sólo puede ser alcanzada mediante el trastorno total de los sentidos (1980: 21).

Como se ve, la locura posibilita la libertad del hablante lírico frente a las restricciones impuestas en la sociedad, así como un recurso para alcanzar una realidad trascendental. Esta actitud subversiva contra la civilización burguesa se evidencia también en la perversión de la naturaleza: “La difusión de la tecnología moderna ha aniquilado las sociedades primitivas y, al reducir el mundo a la uniformidad, lo ha despojado del exotismo encarnado por los mandarines chinos vestidos de mantos satinados” (1980: 25). Dicho de otro modo, las imágenes que expresan cierta violencia, tal y como se constata en los versos del poema “Varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa

de la tortuga ecuestre”, representan, según el autor, los efectos nocivos que provoca la modernidad sobre la naturaleza e incluso la cultura. Por ello, los hombres ya no serían capaces de traspasar los límites de la razón.

1.2.3.1990-1999

David Sobrevilla, en “Surrealismo, homosexualidad y poesía. El caso de César Moro” (1992), recalca la necesidad de considerar la homosexualidad del poeta peruano para poder interpretar sus poemas amorosos a partir de la experiencia de su relación con Antonio:

En nuestra opinión, es difícil – si no imposible – interpretar los poemas amorosos de Moro omitiendo hacer referencia a los detalles de su vida y a su experiencia homosexual, así por ejemplo sus grandes poemarios mexicanos sin tener en cuenta su relación con Antonio A. A. Por ejemplo para entender el título *La tortuga ecuestre* es imprescindible conocer que Moro tenía en México una tortuga a la que llamaba “Cretina” que era el emblema de su amor. Este detalle también nos posibilita comprender en “Amo el amor” el verso “Antonio Cretina César” que se refiere en una sola línea al amado, al amor y al amante reunidos (Cf. A. Coyné, Hueso Húmero, 10, pp. 16-17). (1992: 174)

Este énfasis que coloca David Sobrevilla es sumamente importante, pues la experiencia amorosa que vivió el poeta peruano con Antonio nos brinda la posibilidad de descifrar ciertas imágenes que resultan, a primera vista, oscuras. Además, la homosexualidad es un tema que explica la distancia que toma Moro posteriormente del surrealismo, dado que “era, en general, hostil a la homosexualidad y que Breton constituía una figura más bien patriarcal (M. Green, “La homosexualidad en la literatura”, en: Steiner/Boyers, 1985; p. 288)” (1992: 170).

En “César Moro: Escritura y exilio” (1994), Elena Altuna analiza la figura del exilio en la poesía de César Moro en correlación con los procedimientos poéticos y la temática nuclear del texto: el erotismo. La autora observa, en el poema “Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas”, una lectura surrealista que, por la heterogeneidad de los elementos en el cuerpo del poema, actúa

como impugnadora del contexto cultural peruano (lectura que se justifica en la mención directa a la “república del Perú”); la ruptura de este ideograma (tradicionalismo, conservadurismo, apego al academicismo, hipocresía) se presenta a nivel sintáctico, semántico y de código literario vigente en lo cultural. La imagen de cuño surrealista del título —que conecta, en clave paródica con la persistencia del romanticismo tradicionalista a través de la resemantización de dos términos: visión y pianos— desacraliza, descomponiéndola, a la realidad limeña, emblematizada en el objeto del piano, que constituye el campo semántico de la decadencia y el acabamiento (1994: 109-110).

Llama la atención fundamentalmente la resemantización paródica de los elementos del romanticismo, puestos al servicio de una nueva figurabilidad afín a la estética surrealista. El procedimiento poético moreano, según Altuna, se apoya en la repetición, sobre todo de la figura retórica de la germinación que instaura un patrón nominal que prolonga el campo semántico de los términos poéticos de la tradición romántica (1994: 110). La repetición de los sintagmas, por lo general, nominales actualizan el

paradigma poético de los términos ‘piano’, ‘rosa’, ‘pájaro’, etc., al asociarlos con elementos disímiles en la misma cadena sintagmática: “cadáver de pájaro” y “rosa fatigada” para citar algunos ejemplos. En otros términos, la repetición del eje sintagmático, donde se produce una posibilidad de combinaciones, actualiza el paradigma de los elementos inherentes al romanticismo. Estos son desplazados de la anterior cadena paradigmática para producir, al colocarlos junto a elementos disímiles, una nueva figurabilidad.

En “A vista perdida”, leída como arte poética, Altuna señala que el sujeto de la enunciación se sitúa en el verso inicial para desaparecer en los siguientes segmentos hasta reaparecer en el verso final. Sin embargo, la autora olvida mencionar que el sujeto de la enunciación no desaparece, sino que es parte de una estrategia retórica para poner de relieve la operación poética. Así pues, en el poema, “Se postula así la petición de un lenguaje otro a partir de un método: el “pensamiento prolijo” que fija al significante; es ese significante [estupor] el que metonímicamente convoca a otros significantes, mostrando las posibilidades ilimitadas de la germinatio” (1994: 113). Este método no reside, a nuestro parecer, en el “pensamiento prolijo”; por el contrario, este radica en “La sublime interpretación de la realidad” y, en cambio, el “pensamiento prolijo” alude al “pensamiento esquizofrénico” que es parte de dicha actividad. Al decir de Altuna, César Moro postula un lenguaje de la locura que presupone una clausura de lo racional que permite acceder a otros estados no racionales (113).

Más adelante, se enfoca en el análisis de la sección “El fuego y la poesía”, compuesto por seis poemas, en cuya macroestructura “se produce un autogenerarse del poema a partir de estos enunciados nucleares” (1994: 114). Por ejemplo, en los enunciados nucleares “Amo el amor...” (I) y “Amo el amor de ramaje denso” (II) podemos ver que el patrón rítmico-sintáctico lo establece la anáfora “Amo”. Por otro lado, la relación con el objeto amado se constituye a partir de un proceso fantasmático:

no un cuerpo externo, sino una imagen interior —esto es, el fantasma impreso a través de la mirada en los espíritus fantásticos— es el origen y el objeto del enamoramiento, y sólo la elaboración y la contemplación de esta imagen puede generar una auténtica pasión amorosa (1994: 117).

Respecto a esto, Altuna agrega lo siguiente:

el fantasma genera el deseo, el deseo se traduce en palabra y la palabra delimita un espacio en el que es posible la aproximación de aquello que, de otro modo, no puede ser poseído ni gozado. [...], la palabra poética es, pues, el espacio de sutura entre el deseo y su inaferrable objeto (117).

Considerando lo anterior, hay una reconstrucción de la imagen del cuerpo amado que se asume como real. La noche será, entonces, el espacio de sutura donde se lleve a cabo el encuentro amoroso, pero, a su vez, la anulación y reinstalación del flujo temporal. Además, cuando la autora se refiere a que la imagen máxima del cuerpo amado es “la imagen del mundo” (1994: 118), está remitiéndose a la filosofía antigua del macro- y microcosmos. Es decir, el campo semántico del cuerpo amado engloba los otros elementos de distinta índole, los dota de otro significado y los transforma.

Helena Usandizaga, en su ensayo “Versiones peruanas del surrealismo poético” (1998), se centra en las posturas surrealistas de los poetas peruanos César Moro y Emilio

Adolfo Westphalen, en cuyas obras convergen una serie de tópicos correspondientes al surrealismo. Por un lado, sostiene que la escritura de Moro emplea

dos elementos típicos del surrealismo, la maravilla y el humor. Pero, además, su agudeza de captación visual da forma a un sentido dramático de la vida, de búsqueda de lo otro que está ausente, tanto más ausente cuanto más se lo desea y se lo busca. Paradójicamente, en efecto, la plenitud y la vida se buscan siempre al filo de la muerte (1998: 253).

Estos tópicos que confluyen en los poemas de *La tortuga ecuestre* se basan, sobre todo, en la concepción amorosa que gira en torno a la ausencia del objeto amado y en la crítica subyacente de los valores de una sociedad represora. Por otro lado, afirma que aquello que pone en diálogo a ambos autores es el *élan* vital del surrealismo. Aunque coincidan en este punto, la autora enfatiza la diferencia con que lo transmiten en sus poemas:

Técnicamente, aunque Westphalen también asimila el surrealismo, se puede hablar aún menos que en Moro de escritura automática, porque hay equilibrio y un control racional de sus imágenes, que son suscitadas para que aparezcan y giren en torno a una mirada central, y vayan persiguiendo la idea o la impresión o la emoción del poema como en un contrapunto, con fluctuaciones, indecisiones y vaivenes en torno a un sentido (1998: 255).

Hay que tomar en cuenta que la escritura automática no es una expresión directa del pensamiento, sino que obedece a un nuevo modo de aprehender metafóricamente la realidad. Sin embargo, es notorio la diferencia de cómo conciben el tiempo; por ejemplo, el hablante lírico en los poemas de Moro se traslada al recuerdo o al sueño donde puede permanecer junto con el objeto amado —especialmente durante las noches—, mientras que en los poemas de Westphalen, en cambio, tal y como el título de su poemario lo indica, se “intenta abolir la muerte por medio de la contemplación dilatada de instantes únicos en el poema” (1998: 255).

En su libro *César Moro y La tortuga ecuestre (Dos lecturas)* (1998), Iván Ruiz Ayala realiza dos lecturas de dicho poemario y concluye que su propuesta estético-ideológica “plantearía un reordenamiento en la concepción del mundo” (1998: 104). Esto se evidencia a lo largo de los trece poemas, cuyas imágenes manifiestan un trastocamiento de los valores tradicionales de aquella época con el objetivo de ejercer una crítica sociocultural. Así pues, el poeta peruano distorsiona la realidad por medio de los lugares comunes del surrealismo, a fin de que se preconice una liberación de los deseos del hombre, la cual era una de las bases de la ética surrealista. En palabras del autor:

la reformulación de una serie de valores de la sociedad occidental, entre los que se podrían nombrar el abandono de la concepción racionalista del mundo y la búsqueda de una comprensión total de la existencia en el subconsciente; la ruptura de las antinomias sueño/vigilia, moralidad/inmoralidad, racionalidad/irracionalidad, conciencia/inconciencia. Plantea, por otro lado, la revalorización de la mentalidad mágica de los pueblos llamados primitivos; la relegación de dos pilares de la sociedad occidental: la religión cristiana y el racionalismo griego (1998: 105).

La exploración de estados psíquicos anormales, tales como el delirio y el automatismo psicológico, promueve una libertad del pensamiento que, en cierta medida, expresa el conflicto entre la psique del hablante lírico y la sociedad que reprime sus deseos. Frente a ello, la nueva realidad que surge en el sueño se despoja de esas restricciones y le permite al hablante lírico, el amante, poseer al objeto amado. De ahí que, para Iván Ruiz, basado en la interpretación de Juan Eduardo Cirlot, la figura totémica de la tortuga sea fundamental: “La tortuga tiene, en definitiva, una simbología contraria a lo trascendente. Remite a lo terreno, a lo material, a lo caduco, en contraposición a lo que simboliza Orfeo: el mundo de lo trascendente, de lo absoluto” (1998: 48). Dicho de otra manera, la tortuga no remite a una realidad trascendental que se desliga de lo material, sino más bien a una surrealidad que se configura sobre la base de lo percibido.

1.2.4. 2000-2009

Magdalena García Pinto, en “La vida escandalosa de César Moro: autorrepresentación, exilio y homosexualidad” (2000), sostiene que la crítica literaria no le ha prestado la debida atención a la experiencia homosexual expresada en la poesía del poeta en cuestión: “La crítica que la ha estudiado tiende a silenciar el registro discursivo de la homosexualidad, o a no plantearlo como central a su práctica poética” (2000: 286). Ciertamente, esta no ha reparado lo suficiente en cómo interviene la homosexualidad de Moro en su obra poética. Por este motivo, la investigadora analiza el poema “La vida escandalosa de César Moro”, en la medida en que existen elementos, como se puede apreciar en el mismo título del poema, que permiten asociarlo a una determinada coyuntura vital del poeta. Dicho de otro modo, subyace una ficcionalización de una anécdota de su relación tormentosa con Antonio, que se oculta bajo los códigos estéticos del surrealismo. Aunque el lenguaje surrealista de Moro puede de cierto modo dificultar la lectura, los personajes históricos Luis II de Baviera y Richard Wagner, así como las metáforas del deseo masculino expresadas por las cualidades del tigre y el caballo, posibilitan la interpretación del texto al correlacionarlo con la relación homoerótica del autor con Antonio.

Volviendo al análisis de la autora, esta se sirve de la poesía de César Moro para propugnar un modelo teórico, así como uno de los discursos de los estudios de género:

Es el caso de César Moro, uno de los iniciadores de la poesía gay hispanoamericana. Esta vertiente poética responde a la necesidad de elaborar un lenguaje con el cual explorar y articular la experiencia sexual gay desde una cultura que rechaza, silencia y/o condena esa identidad (2000: 285).

Luego de leer el párrafo citado, podemos afirmar, al igual que la autora, que la poesía de Moro es, sin lugar a dudas, “uno de los iniciadores de la poesía gay hispanoamericana”. De este modo, abre un nuevo horizonte de análisis que no desvincula la trayectoria vital del autor con su producción literaria a fin de observar cómo los códigos estéticos del surrealismo funcionan como estrategias enunciativas de un sentir real determinado por su orientación sexual. De ahí que la violencia con las que están cargadas las imágenes de su poesía testimonie el rechazo a una realidad opresiva y homofóbica y, a la par, el deseo insistente de poseer al objeto amado ante la imposibilidad de realizarlo en el mundo externo.

Perla Masi, en “El cuerpo musical de la palabra: erotismo en la poesía de César Moro” (2001), elabora un análisis del elemento del mar en *La tortuga ecuestre* de César Moro, cuyas interpretaciones las asociará a la relación amorosa entre el hablante lírico y el destinatario de su palabra: Antonio. En el caso del mar, la investigadora, basada en la lectura de Erich Neumann, sostiene que es

el símbolo del tiempo anterior a la consciencia, del silencio sagrado anterior al nacimiento. Para el poeta el poema es el lugar de recogimiento místico donde es posible recobrar la palabra originaria y pura, cargada del sentido de la vida y de la muerte relacionadas con el sentimiento amoroso (2001: 29).

Según esto, la anáfora a lo largo del poemario implica la búsqueda de un nuevo sentido, en el que se afirma la vida del ser, pero al mismo tiempo se desvanece para adquirir otro sentido. De esta manera, los símbolos del vientre materno representan el “lugar de protección asociada al cuerpo de la mujer, el vaso sagrado por excelencia de la vida y de la muerte. La cama del poeta es ‘un principio y el fin de su existencia’” (2001: 34). Dicho de otra manera, el encuentro amoroso que ocurre en el contexto de los poemas se escenifica en la fantasía, así como en el sueño del hablante lírico, ya que la imagen evocada del amado lo sustrae de la realidad. Cabe anotar que, en dicho acto, subyace, tal y como lo señala la investigadora, una intertextualidad entre el paisaje peruano del texto “Biografía peruana” y el poético, de modo que, en cierta medida, la configuración del amado ausente manifiesta la memoria cultural de origen del poeta.

Otro aspecto que resalta la autora del artículo es la figura de las sirenas: “Las sirenas representan el peligro y los engaños de la pasión, la auto-destrucción implícita en el deseo, de modo que todo el poemario parece animado por el que podríamos definir un *complejo de Odiseo*” (2001: 35). Este interesante paralelismo saca a la luz el tipo de relación amorosa que se desenvuelve en el contexto de los poemas de Moro. Esta referencia mítica de las sirenas se vincula del mismo modo con el lenguaje poético, en el que converge la demanda de la voz lírica junto con la del silencio del amado. Además, de acuerdo con Perla Masi,

Para Moro la palabra poética es un cuerpo habitado por la pasión, es el precioso receptáculo del deseo del poeta-amante después de la extinción del amor. A través de la palabra el poeta vuelve a poseer *carnalmente* al amado. Para Breton, la diferencia entre la emoción poética y el placer erótico es simplemente de grado (2001: 37).

En la poesía de Moro confluyen, pues, distintas concepciones del amor: la mística y la de los poetas provenzales. Desde nuestra perspectiva, en lugar de una convergencia entre diversas tradiciones del amor, lo que hallamos en la poesía del poeta peruano son motivos en torno a dicho tema: la huida del corazón, intercambio de corazones, vivencia en el amado, la transformación del amante en el amado, entre otros. Si bien son dos las principales corrientes del amor, tanto el cristianismo como el neoplatonismo se basan en un vínculo con la divinidad. Por supuesto, todos estos conceptos sacros y profanos que derivan de dichas corrientes son rearticuladas en un nuevo contexto por Moro, quien asume al pie de la letra la ficcionalización de la unión de los amantes a través de una serie de imágenes descarnadas y violentas. Estas últimas son análogas al bestiario de Lautréamont, dado que representan “los impulsos más profundos del ser humano, y más precisamente la violencia o la latencia del instinto sexual que condena las criaturas

vivientes al ciclo ininterrumpido de la vida y de la muerte” (2001: 43-44). Este carácter salvaje y truculento puede constatarse en la representación de los deseos pasionales del hablante lírico en la poesía moreana.

Martha L. Canfield, en “Translingüismo y poética del fuego”⁸ (2001 / 2015), vincula el mito de Prometeo con la concepción amorosa y surrealista del propio César Moro. Según esta, “el poeta se configura en ella como un “ladrón de fuego” en el sentido de que el fuego representa la totalidad (la esencialidad) del saber y que, naturalmente, este saber se ha vuelto inaccesible a causa de la prohibición” (2015: 102). En efecto, el fuego y otros elementos relacionados con este elemento obedecen al sacrificio de Moro por la pasión como una prueba absoluta de la existencia. Dicho de otro modo, el fuego de la pasión que le consume la vida, a guisa de mortificación, se debe a la imposibilidad de poseer algo prohibido: el objeto amado que se encuentra por encima de este. Así, es víctima de su propia pasión amorosa, de la misma manera que Prometeo es condenado a ser devorado por un buitre.

Por otra parte, desde el punto de vista de la moralidad gnóstica, Canfield observa que existe una convergencia de dos principios morales: “la hostilidad al mundo y el desprecio de todos los lazos mundanos” (2015: 112). Aunque ambas pertenecen a diversas sectas gnósticas —ascética y libertina—, estas dos arrojan una nueva luz sobre la ética surrealista en lo relativo a su oposición con los valores de la sociedad burguesa. Este tipo de aislamiento gnóstico que explica, en cierta medida, la condena y la salvación de Moro se traslada al plano amoroso, en el que este mismo recurre a este medio para alcanzar un nuevo plano de realidad. En este sentido, el amor-pasión en la poesía del poeta peruano implica un rechazo de lo social, al mismo tiempo que un cuestionamiento, ya que, en definitiva, el mundo externo le impide poseer aquello que desea. Por esta razón, estas bases gnósticas lo orientan a asumir una nueva fuente de conocimiento que lo condena a la soledad para ir en contra de lo racional.

Carlos Germán Belli, en “Moro extremo”⁹ (2002 / 2015), sostiene que la escritura de *La tortuga ecuestre* se basa en el procedimiento de la enumeración, la cual posibilita “la retahíla de vocablos o frases cuya continuidad permite configurar más el significado laberíntico y, naturalmente, constituye una socorrida manera para fortalecer el sonido del poema carente de metro y rima” (2015: 244). Desde nuestro punto de vista, esta enumeración es parte de un proceso mucho mayor, a saber, el empleo de la escritura automática. Esta técnica estructura el material con el cual el poeta dispone para organizar el poema sobre la base de la repetición. Así, este último recurso retórico genera una explosión de sentido por medio de una serie de significantes dispares, lo que desarrolla diferentes tonos tanto hostiles como suaves.

En el ensayo “La tortuga ecuestre: Visión y pasión” (2003), Mariela Dreyfus se centra en las características fundamentales del único poemario surrealista en español de César Moro: *La tortuga ecuestre*. En el quinto comentario del estudio concluye que

⁸ El Dossier de la *Obra poética completa* de César Moro (2015) recoge este ensayo de Martha Canfield que originalmente fue publicado en el 2001. Véase CANFIELD, Martha (2001). “Translingüismo y poética del fuego”. *Revista de la Universidad Autónoma de Puebla*, n° 86, marzo-abril, pp. 52-90.

⁹ El Dossier de la *Obra poética completa* de César Moro (2015) recoge este ensayo de Carlos Germán Belli que originalmente fue publicado en el 2002. Véase GERMÁN BELLI, Carlos (2002). “Moro extremo”. *Identidades* (suplemento del diario *El Peruano*). Lima, 3 de junio, p. 11.

En la configuración del universo sensual y sensorial de *La tortuga ecuestre*, hay un evidente privilegio de la vista: el ojo avizor y vidente nos presenta y nos guía por una serie de visiones alucinantes, de verdaderos paisajes oníricos situados más allá de la mirada, *a vista perdida*, como lee el título de uno de los textos del poemario [...] Al respecto es pertinente recordar que además de excelente poeta en dos lenguas, Moro fue al mismo tiempo pintor y a lo largo de su vida desarrolló ambas actividades con la misma continuidad y excelencia. De allí que su universo verbal esté más cerca de la obra de Ernst, Magritte o Dalí, que de otros poemas surrealistas en español o en francés (2003: 134).

Precisamente, un rasgo crucial de la obra poética de Moro es la écfrasis, es decir, la representación verbal de lo visual. En este sentido, la autora deja pistas que se pueden tomar en cuenta para análisis posteriores entre la obra del poeta peruano y los pintores surrealistas. Asimismo, los *collages* y los óleos de nuestro escritor pueden ser abordados como correlatos de sus poemas. Otro aspecto que señala Dreyfus es la importancia de la percepción, la cual es modificada según los diversos estados anormales de la psique humana, tales como el sueño, el sonambulismo, las psicopatologías, entre otros. Por lo tanto, estos comentarios de la autora sirven de guía para proponer nuevas lecturas.

Sobre la base de la aclaración de Franco Rella, Martha Canfield, en “Los mitos de la modernidad en “La tortuga ecuestre” (2003), plantea analizar los poemas de Moro no como una expresión del inconsciente, sino como “el conflicto entre psíquico y físico, entre sociedad e individuo” (51). Esta disconformidad se mostrará en la figura del laberinto moreano, en la medida en que

Su laberinto [del poeta] es vasto y confuso como el humo (según la cita que elige de Calderón de la Barca) y que el centro de ese laberinto es el fuego, muchas veces asociado por él mismo al sentimiento que lo consume. Tengamos en cuenta además que ya otras veces el dibujo laberíntico ha sido identificado con el enredado deambular psíquico y físico del enamorado. Dentro de ese laberinto el sujeto es víctima de la locura, de la esquizofrenia, de la pérdida del habla, de un alfabeto “enfurecido”. A su vez, aferrado a su propia locura, adora la causa de su perdición. Es la eterna historia del enamoramiento vivido como obstinación masoquista, pero en este caso llevado a su extremo” (2003: 61-62).

Este deambular psíquico y físico del enamorado se manifiesta en el universo figurativo de los poemas a partir de la locura, de la inutilidad del lenguaje para expresar el deseo, del tópico surrealista del amor loco y de la inversión y cuestionamiento de los valores sociales. Según la autora, basada en la filosofía de Nietzsche, “el cuerpo del ser amado tiene un poder excepcional y un efecto catastrófico: como una antigua terrible deidad, él impone el amor mediante la destrucción, que se vuelve cósmica, como ya el recinto amoroso se había propagado y vuelto macrocósmico” (2003: 54). En otras palabras, el objeto amado representará el laberinto que causa la lucha entre el deseo del hablante lírico y la sociedad burguesa que lo prohíbe. Por ello, el hablante lírico reitera compulsivamente diversas zonas corporales del objeto amado para recrearlo dentro de un nuevo orden que no está regido por la razón. Esta facultad será sustituida por la locura ante “La necesidad de verbalizar una experiencia extrema, de decir lo exasperadamente indecible, y de verbalizarlo desde su verdad más profunda” (64).

James Higgins, nuevamente, en su ensayo “Algunas puertas de entrada al mundo poético de *La tortuga ecuestre*” (2003), se enfoca en la metaforización de la exploración subconsciente en los poemas de César Moro. El autor parte de la idea de que

la mayoría de los textos de *La tortuga ecuestre* aparentan ser poemas amorosos, pero en el fondo no lo son. Lo que refieren estos textos son los esfuerzos del poeta por recrear la imagen de una amada ausente, una amada imaginaria que viene a personificar una inefable superrealidad que, perseguida y captada en el acto de la creación poética, proporciona una plenitud completa e intensa como la que se conoce en el amor (2003: 33).

Esta observación del autor suscita una serie de problemas. En primer lugar, aunque es cierto que no todos los poemas se pueden calificar de amorosos, no por ello podemos relegar el grado de importancia que posee este tema en la poética de Moro. En algunos, tales como “Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas” y “A vista perdida”, se evidencia una clara crítica al sistema de valores preconizado por la sociedad burguesa. Sin embargo, el amor dota al poema de un carácter subversivo, debido a que es un sentimiento que no puede ser regulado por la razón e induce al sujeto a cruzar las fronteras que le impiden alcanzar aquello que desea. En segundo lugar, omite la coyuntura vital del poeta —esto es, su homosexualidad— al plantear que el hablante lírico busca recrear a la amada ausente, cuando, en realidad, se trata del amado Antonio.

En cuanto a la figura de la lluvia, James Higgins señala que “Se trata, claro, de una metáfora, de un descenso al fondo del subconsciente donde el poeta tiene que enfrentar sus monstruos interiores para vislumbrar las maravillas allí escondidas” (2003: 36). Desde nuestro punto de vista, pese a que no concordemos con la interpretación de la lluvia que realiza el autor, es posible tal lectura, ya que el hablante lírico propugna una liberación de todos los deseos reprimidos por la sociedad. Por este motivo, el hablante lírico adopta una postura conminatoria contra el día, a causa de que “Al llegar el amanecer el día amenaza con apagar (es decir, oscurecer, eclipsar) su visión a medida que la realidad cotidiana va imponiéndose nuevamente” (37).

En su artículo “Los idiomas del amor” (2003), Ina Salazar, partiendo de la reactualización surrealista del mito del andrógino como reintegración natural del ser, analiza el carácter subversivo del amor en la poesía de César Moro. La investigadora sostiene que la temática del amor en *La tortuga ecuestre* gira en torno al sacrificio y al canibalismo como metáforas del deseo de poseer al objeto amado:

Se puede notar en este sentido, volviendo al término «hecatombe» y a su recurrencia, apoyándonos en el sentido de sacrificio que le otorga la antigüedad grecolatina, la manera cómo la idea del amor moreana recurre a la de sacrificio para hacer más palpable la revelación de la carne; al introducir metafóricamente la noción de sacrificio se activa el parentesco entre el acto de amor y muerte (2003: 75).

Basada en el erotismo de Georges Bataille, la autora explora la tensión dialógica que genera la concepción del amor del poeta peruano en oposición a la actitud heterosexista y monogámica de André Breton. Esto se puede entrever más adelante en la intertextualidad que plantea la investigadora para dar cuenta de cómo Moro, contrario al poema “L’Union libre” (1931) de Breton, se reapropia de la figura de la amada del amor

cortés para exaltar una corporalidad masculina e incluso, a veces, ambigua. Para Ina Salazar,

Moro procede —en todo el libro— a una valoración de la corporalidad en su totalidad, partiendo de los tópicos pero desbordándolos doblemente: no sólo desaparecen las jerarquías tradicionales entre partes nobles e innobles (axilas/uñas/saliva, por ejemplo), sino que va más allá en la medida en que parte de una convención tradicionalmente femenina para pervertirla, masculinizándola a través de diversos procedimientos: metáforas que exaltan atributos y características comúnmente asociados al hombre (2003: 77).

A partir de estos procedimientos retóricos, como muy bien señala la autora del artículo, el amor adquiere un matiz subversivo, pues no se articula en los contrarios opuestos del pensamiento occidental y, a su vez, porque la figura del objeto amado es configurada desde una masculinización de los motivos clásicos del amor. Además, otro aspecto que podemos destacar del presente análisis del homoerotismo particular de los poemas de Moro es que la autora pone de relieve el hecho de que la relación amorosa es dinámica, es decir, la voz lírica asume tanto un rol activo como pasivo. De este modo, el discurso amoroso del poeta en cuestión elude otro modelo de pares opuestos (activo/pasivo) y se reapropia de una manera más cercana, en cuanto al género, al mito platónico del andrógino.

En su artículo “Imagen, deseo y cuerpo masculino en “La tortuga ecuestre” (2003), Violeta Barrientos examina las diversas connotaciones sexuales de las metáforas del poema “La leve pisada del demonio nocturno”, en cuya estructura, como lo indica la misma autora, se pone de manifiesto la relevancia del deseo. Al respecto, ella explica que “el deseo es el peligroso motor que rivaliza con el beneficio económico y se concreta en placer que debe llegar al exceso, alejándose así de cualquier orden social práctica” (81). Dicho de otro modo, el deseo permite enlazar el cuerpo con la escritura, de modo que cuestiona la ideología burguesa mediante la transgresión de la forma, según el sistema de valores de aquella época. Más adelante, distingue dos aspectos en la poesía de Moro:

en primer lugar, como herencia del surrealismo, el acto de escribir es un acto corporal, visceral, cargado de deseo y pulsiones en el que se pone en juego una ética de vida: ...‘la force du surréalisme, c’est d’avoir inscrit dans ses prémisses que l’art, comme la révolution, est une violence, un rapt et une métamorphose douloureuse du corps¹⁰. En segundo lugar, el resultado de este acto de escribir es una representación del cuerpo tan explícita, una poesía tan cargada de pasión y perceptible a los sentidos, mezcla de discurso y deseo, de pulsión y palabra, que se convierte también en cuerpo verbal” (2003: 82-83).

Esta representación del erotismo del cuerpo masculino del objeto amado se vislumbra en la violencia de las imágenes que evocan los versos libres, así como la misma disposición del poema, la que parece estar tejida con elementos totalmente dispares. Esa metamorfosis, de la cual habla Gauthier en la cita de la autora, se genera por medio de una serie de metáforas, aliteraciones y anáforas que recrean la realidad. Por otra parte, discrepamos con Barrientos cuando plantea que la poesía de Moro “Es formalmente

¹⁰ ‘la fuerza del surrealismo es haber inscrito en sus premisas que el arte, como la revolución, es una violencia, un rapto y una metamorfosis dolorosa del cuerpo’.

imperfecta y privilegia la violencia de emociones que transmite a su lector, pero su exceso y la velocidad con que se atropellan unas a otras imágenes, interrumpe en ocasiones un efecto emocional mayor en el lector” (2003: 82). En realidad, no se trata de una estructura “formalmente imperfecta”, sino más bien de otra forma de representar la realidad sin enmarcarse en las formas métricas tradicionales empleadas por los modernistas.

En “Vestigios románticos en la obra de César Moro” (2003), Víctor Coral señala la presencia (re)contextualizada de los tópicos del romanticismo en la poesía de César Moro: el amor-pasión, el antirracionalismo, el genio artístico y el repudio al mundo ajeno. En cuanto a la resemantización del amor cortés, repasa que “el amante oscila entre la pretensión de fundirse con el ser amado y la posibilidad de un aniquilamiento total del ser ya que es imposible la existencia frente al rechazo del objeto de amor” (2003: 246). Sobre esto, puede rastrearse, hasta cierto punto, tales vasos comunicantes entre ambas estéticas; sin embargo, el amor-pasión en los poemas de César Moro no solamente es trágico, sino también violento. La violencia de las imágenes evocadas por el deseo del hablante lírico obedece, como subraya Coral, a un amor uranista (homoerótico), de modo que el hablante lírico como sujeto amoroso o bien se inmola por el objeto amado, o bien lo devora con el fin de hacer suyo aquello que no posee y no puede poseer.

Por otro lado, el aporte fundamental de Víctor Coral estriba en el estudio de los símbolos desde la perspectiva de Yuri Lotman con el fin de recuperar la potencia antirracionalista de las culturas precolombinas, es decir, el recurso de un paradigma ajeno al occidental. De este modo, apoyado en Lotman, define el símbolo de la siguiente manera:

Así, símbolo sería un texto que, proyectándose desde el pasado hacia el futuro en la cultura, mantiene cierta “independencia de sentido y estructura” con respecto al entorno semiótico, y cuyas “potencias de sentido” siempre son mayores que su fijación concreta en un contexto dado (2003: 249).

A decir del autor, estos vestigios de las culturas precolombinas que se pueden rastrear en ciertos poemas y textos de Moro, exaltan el cuestionamiento y desacreditación de la realidad dominada por una lógica occidental. Esta característica examinada por el autor corresponde, asimismo, a la estética surrealista, la cual tenía como propósito la liberación del espíritu del hombre de las diversas instituciones de poder que regulan y, por consiguiente, disciplinan a los sujetos. Otro aspecto a destacar del enfoque del autor es el cuestionamiento que realiza de la lectura realizada por Violeta Barrientos, quien sostiene que la poesía moreana adolece de una imperfección formal. De hecho, esta “imperfección formal” es parte de las características de las vanguardias: distorsiones lógicas, libertades sintácticas, entre otras modificaciones. En la repetición, subyace una función de construcción de imágenes a partir de operaciones mixtas; por ejemplo, la metáfora y no, como señala Barrientos, una “imperfección formal”.

Américo Ferrari, en “Lord Moro en las moradas del amor”¹¹ (2003 / 2015), observa que, en los poemas de *La tortuga ecuestre* particularmente, coincide, de cierta manera, la experiencia del yo biográfico con la del yo lírico. Con esto, resulta indudable el tono confesional con que se deben leer dichos textos, en cuyos contextos el tema oscilará entre el amor y el desamor ante la ausencia del objeto amado. Además, el respectivo bestiario de este conjunto posee “una función de representación dramática y de alegoría erótica” (36). Las diversas connotaciones que adquieren los animales, sobre todo, la tortuga y el tigre, resaltan las cualidades pasionales del amor hasta tal punto que se asocian al crimen y al delirio. Según el mismo autor del artículo, estos dos animales se relacionan con la experiencia amorosa que Moro mantuvo con el cadete Antonio durante su período en México:

Lo que da seguramente su peculiar trascendencia y su complejidad a este gran poema de amor, *La tortuga ecuestre*, es que cada uno de los dos personajes del idilio-tragedia reúnen en su ser tres naturalezas: animal humana y divina (y, derivadas de la indefinida metamorfosis de lo divino, también mineral, vegetal, etc.). Pero la unión entre ese dios proteico y terrible, apenas figurable y asible que aparece nombrado como Antonio en el primer poema anexo a *La tortuga ecuestre*, así como en el poema en “Verte los días el agua lenta”, esa unión está siempre en vilo, es más deseo de unión realizada que unión realizándose, posesión fragmentaria o frustrada que deja en este y otros poemas unas huellas marcadas seguramente más por el deseo que por la posesión [...] (2015: 38).

Esta cita de Ferrari ilustra la dinámica proteica de la naturaleza de los amantes; por ejemplo, el hablante lírico, al igual que el objeto amado, se articula en tres condiciones diferentes: hablante lírico (César), Cretina (tortuga) y divino (en su unión fantasmática con el objeto amado). A partir de esto, se podría plantear que el objeto amado (Antonio-tigre y demonio) se configura como un *daimon*, esto es, un ser que participa en la mortalidad y en la inmortalidad. Paralelamente, es el ser en el que se desarrolla la intensidad del amor-pasión, que el poeta peruano opta por expresarlo en un universo figurativo surrealista.

Para Helena Usandizaga, en “El olor y la mirada”: Erotismo y pasión en la poesía de César Moro” (2005), “la imaginación sensorial” de Moro resulta fundamental a la hora de ahondar en la representación de la realidad y, naturalmente, del objeto amado en los poemas de *La tortuga ecuestre*:

en Moro toda percepción es estética y al mismo tiempo toda confrontación con el objeto percibido se produce en los estratos más profundos e implica un riesgo tal para el sujeto, que casi siempre se resuelve con algún modo de destrucción, que puede ser aniquiladora o bien purificadora y regeneradora (2005: 327).

No nos queda claro a qué se refiere Usandizaga con que “toda percepción es estética”, a sabiendas de que teóricamente lo es, pero no del todo. Al parecer, no tiene en cuenta que las percepciones no solo son estéticas, sino también cognitivas, es decir, estas construcciones figurativas atañen al estilo de pensamiento del autor. Otro problema que suscita este planteamiento de la autora es la ambigüedad que despierta el término

¹¹ El Dossier de la Obra Poética completa (2015) de César Moro recoge este ensayo que originalmente fue publicado en 2003. Véase FERRARI, Américo (2003). “Lord Moro y las moradas del amor”. En *La soledad sonora*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 239-249.

“sujeto”, o bien se refiere a César Moro, o bien al hablante lírico. Esto se debe, en buena parte, al problema que suscita el uso de la terminología en el análisis de la voz lírica; sin embargo, en el caso de este estudio, hace referencia al hablante lírico.

Por otra parte, la autora sostiene que “Moro tiene un paralelismo con la mística, aunque en él la búsqueda de conocimiento en la percepción extrema del cuerpo no implica trascenderlo[,] pero sí inmolarse para poder acceder a la experiencia” (2005: 333). En otras palabras, Moro le brinda otro tipo de articulación a la mística o, para ser más precisos, solo reelabora la estructura de los símbolos del misticismo: la oscuridad, la noche como refugio ideal para los amantes, el apartamiento, lo inefable, la soledad, la búsqueda de una unión espiritual, etc. De esta manera, el misticismo se evidencia en la temática amorosa de manera invertida, a saber, el deseo del hablante lírico de devorar y poseer al objeto amado no obedece a un amor de carácter espiritual, sino sexual en el que la muerte de sí mismo engendra lo animal que expresa la imposibilidad de dicha unión.

Marcos Mondoñedo, en “Poesía como intervención de lo real: análisis de un poema de César Moro” (2005), artículo incorporado más adelante en su tesis *Poesía o interpretación de lo real: descripción del discurso lírico como asunción enunciativa de aquello que no cesa de no escribirse* (2011), analiza el poema “El olor y la mirada” desde una perspectiva psicoanalítica, lo que origina una lectura deficiente, porque somete al objeto de estudio a una explicación de ciertas categorías del psicoanálisis lacaniano. Dice lo siguiente:

El vínculo *tíquico* es sustituido por presencias imaginarias monstruosas que taponan la insubstancialidad del sujeto, su condición desmotivada y azarosa; ahora «el mar escupe ballenas enfermas» y además «cada escalera rechaza a su viandante» y, finalmente, vemos aparecer a «la bestia apestada que prueba los sueños del viajero». Aunque también observamos aquí configuraciones absurdas que de algún modo son construidas por el sin sentido, puede verse aparecer en ellas la huella del horror, de la angustia, emociones que cuando aparecen son, de todos modos, protecciones contra la asfixiante nada del ser del sujeto (2005: 173-174).

Para empezar, el autor determina un vínculo de la *tyché* con la escritura automática que explica la presunta falta de organización temática como un encuentro con lo Real traumático. A decir verdad, el poema no carece de una organización temática ni mucho menos encontramos configuraciones absurdas; antes bien, en el poema subyacen las técnicas de la propuesta estético-ideológica del surrealismo replanteadas por César Moro, lo que nos permite comprender dicha organización como modificación de la linealidad del poema y ruptura de la unidad por medio de los diversos elementos heterogéneos del poema. Además, esa impresión absurda que observa Mondoñedo es parte de los objetivos del surrealismo, tales como causar un efecto desmoralizante como de confusión. Por otro lado, la escritura automática suponía una preeminencia de lo ideal frente a lo material; sin embargo, el mismo André Breton, años más tarde, sostiene que esta era un proceso razonado. Sin dar cuenta de esto, la lectura (in)disciplinada de Mondoñedo asume, por dicho motivo, las construcciones figurativas como absurdas porque no las analiza o, mejor dicho, las utiliza para explicar las categorías psicoanalíticas.

Jorge Trujillo, en “Sobre *queer* y bestialización en Moro: una aproximación contemporánea” (2005), aspira a superar el sesgo biográfico que ha predominado en los estudios en torno a la obra de César Moro mediante una lectura política desde la homosexualidad del poeta peruano:

En este punto, radica el elemento transgresivo de la poética de Moro: el dualismo hombre/mujer que impone Occidente se ve reemplazado por un orden que posibilita la dualidad hombre/hombre en el campo amatorio. De esta forma, se desestabiliza un binarismo aparentemente estable y se da paso a la primacía de un homoerotismo practicado desde la voz que emite el poema (2005: 6).

Lo anterior permite abordar la obra poética de César Moro como un espacio en que el poeta subvierte lo heteronormativo a través del homoerotismo presente en los trece poemas que conforman *La tortuga ecuestre*, así como en el poema “Antonio es Dios...”. Asimismo, esta primacía del homoerotismo no atañe a una visibilidad de la homosexualidad del autor, sino más bien a un cuestionamiento del sistema de valores de la ideología dominante de aquella época. De esta manera, la recreación de la realidad en los diversos contextos a lo largo del texto se encuentra en estrecha relación con la necesidad de instaurar una surrealidad que dé cuenta de la otra moral que presupone el homoerotismo. Más adelante, plantea que la bestialización del objeto amado estructura un placer que impugna los criterios normalizados de la sociedad:

Vemos, pues, cómo Moro subvierte el modelo medieval de bestiario, construye uno para sí y, con ello, da forma a una moral que autoriza y aprueba su homoerotismo; una en la cual la transgresión deja de ser tal y actúa lejos del ojo inquisidor de Occidente. Construye su exilio a través de la elaboración de un nuevo bestiario (a partir de una subversión del original), le da forma, lo delimita y, una vez configurado, lo convierte en el espacio en el cual se exilia (2005: 8).

Así el investigador propone la construcción de un bestiario propio, que ofrece un espacio alternativo para explicitar la relación homoerótica del hablante lírico con el alocutario (Antonio). La reapropiación del bestiario medieval para reforzar las cualidades masculinas del objeto amado enfatiza la violencia del deseo ante la imposibilidad de cristalizar el encuentro amoroso. Desde esta misma perspectiva, podría correlacionarse la configuración animalizada del objeto amado con el carácter opresivo de la sociedad, pues otra dificultad para el hablante lírico reside en que el amado pertenece a dicha realidad que ejerce una violencia contra el sujeto por su orientación sexual. Asimismo, la poética de la transgresión, según el investigador, se observa en la figura de la repetición del nombre del amado: “Antonio”. Esta anáfora expresa el fracaso de la posibilidad del encuentro carnal entre los amantes, de manera que “lo que repite es aquello que no alcanza y quizás nunca alcanzará” (2005: 8).

Carlos Arturo Caballero Medina, en su artículo “Eros y Tánatos en *La tortuga ecuestre* de César Moro” (2005), se dedica al análisis de los poemas de *La tortuga ecuestre* a partir de la teoría sexual del psicoanálisis freudiano. Al igual que otros investigadores, el autor advierte que “Es difícil, si no imposible, interpretar los poemas amorosos de Moro omitiendo su vida y su experiencia homosexual. No se pueden entender los poemarios mexicanos sin tomar en cuenta su relación con Antonio A. A.” (2005: 112). Bajo este enfoque, interpreta la homosexualidad del poeta peruano como una

“desviación” en el sentido psicoanalítico. Es decir, una opción sexual que se aleja de la heterosexualidad, pero que no adquiere un sentido peyorativo.

Sobre la base del marco teórico del psicoanálisis freudiano, Caballero plantea diferentes aspectos presentes en el poemario en cuestión de César Moro. En primer lugar, se centra en la deificación ambivalente de Antonio en el poema “Antonio es Dios”. En este poema, la figura divinizada de Antonio se asocia a la conducta ambigua de los dioses, los cuales eran portadores de vida y muerte. En segundo lugar, el autor se interroga sobre el modo en que se expresan los instintos sexuales en los poemas amorosos. A saber, se lleva a cabo un desplazamiento del deseo de poseer al objeto amado en el plano artístico u onírico para compensar la ausencia de este último: “Si no puedo poseer algo, sino (sic) puedo satisfacer una necesidad, me invento algún mecanismo virtual de realización para dicho deseo, y el arte es la mejor vía para la escenificación virtual que convierte una realidad adversa en otra placentera” (2005: 116). Por esta razón, el bestiario moreano posee una fuerte carga sexual, especialmente, el caballo. La sexualización de la simbología de este animal expresa el deseo del yo poético de ser poseído y de poseer al objeto amado. Asimismo, esto se observa a través de símbolos mordicantes: “El amado es un “animal devorador” del amante. Nuevamente el yo poético desea ser poseído (dicha posesión representada simbólicamente en el acto de devorar), “devorado” por el amado” (122). Finalmente, el autor concluye que la distorsión de la realidad que se manifiesta en los poemas moreanos se debe a la insatisfacción de esta, a fin de motivar la recreación de una experiencia vital y, con ello, compensar la ausencia del objeto amado.

Mauro Marino Jiménez, en “Disolución de los opuestos en la poesía de César Moro” (2005), propone que los poemas de *La tortuga ecuestre* se caracterizan fundamentalmente por una identidad híbrida. Dicho de otro modo, los elementos heterogéneos no se oponen, sino que se integran dentro del mismo discurso para poner en escena otra lógica que cuestiona la razón instrumental de la hegemonía: “Este fragmento viene definiendo claramente las condiciones del hombre que pierde su libertad por los instrumentos que utiliza para integrarse con los demás: capturado por el tiempo (“el reloj”), pero promoviendo esa misma operación (“criando serpientes”)” (135). Este mecanismo que el autor denomina “universal”, en tanto que lo otro se vuelve parte de lo mismo, se desarrolla mediante una serie de analogías entre elementos dispares.

Paul Guillén, en “*La tortuga ecuestre* y la modernidad” (2005), aborda el análisis de *La tortuga ecuestre* a través del psicoanálisis lacaniano y las funciones modales semióticas, en especial, la visión y el olor. Respecto a esto último, el autor sostiene que el olor que percibe el yo poético “es una apropiación de la experiencia del uno hacia la experiencia del otro, en este sentido, el olor es una zona de debilitamiento de la presencia” (163). Esta “cosificación sensible” del olor del otro se asemeja a la visión que realiza el yo poético del cuerpo de este mismo: “El otro cuerpo es tratado como un objeto muerto que implica un modelado en tanto textura y volumen, y, además, como cuestionamiento a la tradición romántica mediante el símbolo de la flor” (163). Concordamos con el autor en el segundo punto en relación con la crítica hacia una tradición anterior; sin embargo, discrepamos con él, debido a que el cuerpo del objeto amado no es percibido como “un objeto muerto”, sino más bien su mirada: “y la ola que borra las centellas para dejar

sobre el tapiz la eterna cuestión de tu mirada de objeto muerto tu mirada podrida de flor” (Moro, citado en Guillén 163). Como se ve en dicho verso, la mirada adquiere connotaciones metafóricas por medio de términos asociados a la muerte y a lo perecedero, pero no el cuerpo en sí.

Por otra parte, Guillén circunscribe estas funciones modales semióticas al concepto del goce lacaniano. No obstante, este goce se realiza de manera simbólica a través del lenguaje, en vista de que el objeto amado está ausente: “nunca se puede producir una transferencia de goce del uno en el goce del otro; es por eso que en la modernidad el sujeto está irremediamente anclado en su soledad y a la busca del plus de gozar que no encuentra” (2005: 164). Esto quiere decir que el yo poético, al no lograr apropiarse del cuerpo del otro en la realidad, recrea el cuerpo del objeto amado para desarrollar un goce autoerótico.

Janet Díaz Manunta, en “Mundos-el mundo entre Westphalen y Moro” (2005), establece los paralelos y divergencias de la oniris poética de los dos máximos representantes del surrealismo peruano: Westphalen y Moro. Por un lado, la autora señala que el primero explora el mundo desde el inconsciente del yo individual. Dicho de otro modo, para emprender una búsqueda de sí mismo, se aleja de lo colectivo. Por otro lado, Moro, en cambio, resemantiza el valor de los objetos por medio de una visión dual (colectivo e individual):

César Moro encuentra su lenguaje de búsqueda en la naturaleza como conjunto, no huye de ella ni se desparte de su contexto, sino que aparte de pertenecer a este mundo, explora microscópicamente en él, en la tierra, en el espacio, de las plantas al otro que lo rodea y lo complementa (2005: 181).

Kent L. Dickson, en su tesis *César Moro and Xavier Villaurrutia: The Politics in Eros* (2005), establece una lectura comparativa entre los poemarios *Nostalgia de la muerte*, de Xavier Villaurrutia, y *La tortuga ecuestre*, de César Moro. En ambos textos, los autores latinoamericanos defienden la autonomía individual del artista de las instituciones de poder controladas por la élite criolla. En términos de Castoriadis y de Bauman, cuestionan el poder regulador de dichas instituciones públicas a partir de la política: “the attempt by autonomous individuals to make public institutions relevant in private life through critique”¹² (64). Desde esta perspectiva, desafían el género normativo al vincular la representación homoerótica de sus poemas con esta actividad. Por tanto, los diversos temas presentes en sus poemas —la muerte, el sueño, el crimen, la locura, etc.— adquieren una carga subversiva contra la estructura social de aquella época.

Más adelante, Dickson pone de relieve las distinciones de ambos textos:

On the level of technique, Villaurrutia wrote either in controlled lines of free verse or in rhyme and meter while Moro composed long versicles approaching the tumbling style of surrealist prose. In Moro was ardent, expansive, colorful, violent, and angry; he presented imagery on a galactic scale, and the world he constructed mimicked a proto-cosmos where landscapes and seascapes had not yet taken form. [...]. Villaurrutia, by contrast, employed a somber tone

¹² “los intentos de individuos autónomos de hacer que las instituciones públicas sean relevantes en la vida privada a través de la crítica”.

connoting alienation, loneliness and frustration. Even when the speaker expressed his dark brand of exaltation, as when he described sexual desire, death was never far off. Moro's speaker, whether in fulfillment or loss, did not suffer from such angst¹³ (2005: 195).

Ambos autores se apropian de los términos y técnicas surrealistas para darles una orientación distinta más afín a sus modos de pensar. Mientras Moro incluye elementos precolombinos y libera el concepto surrealista del amor loco de una visión heterosexista, Villaurrutia, en cambio, rechaza el automatismo y refuerza la significación de sus poemas a través de la homofonía. Otro punto en común, según Dickson, radica en el uso retórico de las "strategies of concealment" [estrategias de ocultación], con las cuales los autores impiden hasta cierto punto que la homosexualidad se vuelva explícita. Pese a ello, la representación del amor difiere en gran medida: por un lado, en *Nostalgia de la muerte*, el discurso amoroso del hablante lírico es acompañado constantemente por la experiencia de la muerte; y, por otro lado, en *La tortuga ecuestre*, la muerte solo aparece cuando el hablante lírico es abandonado por el amado (2005: 196-197). Asimismo, el amor en la poesía moreana se basa en el sufrimiento ante la imposibilidad de poseer al amado.

Gaëlle Hourdin, por su parte, en "L'à-côté, l'amer / la côte et la mer: Quelle inscription de l'espace maritime liménien dans l'oeuvre de César Moro?" (2007), establece una relación semántica entre los espacios acuático y amoroso en los poemas de *La tortuga ecuestre* de César Moro. Ella propone que "L'eau, tour à tour calme et agitée, suggère les mouvements des amants pendant l'acte amoureux, tandis que l'obscurité des fonds marins correspond à celle de la nuit qui ne s'éclaire qu'en présence de l'être aimé"¹⁴ (5). Agrega, además, que dicho acto amoroso no se explicita en los poemas, debido al tono conminatorio que adquirirían las relaciones homoeróticas en aquella época. De ahí que se sugiera la posesión del objeto amado no solo con elementos acuáticos, sino también con una zoología marina ('holoturia', 'madrépora', 'coral', entre otros). Asimismo, la autora indica que "lorsque s'impose la douloureuse absence de l'être aimé, le monde aquatique disparaît, remplacé par un espace minéral, désert: *Un immense campo baldío de hierbas y de pedruscos (...) un lecho de piedra*"¹⁵ (5). Esto quiere decir que los elementos acuáticos cobran un sentido asociado al juego de pares opuestos de ausencia/presencia que caracteriza el discurso del amante en los poemas, de modo que el mar se vuelve "un espace mortifère, un lieu de danger et de perdition"¹⁶ (5).

¹³ "En el nivel de la técnica, Villaurrutia escribió en líneas controladas de verso libre o en rima y metro, mientras que Moro compuso largos versículos aproximándose al estilo de la prosa surrealista. En Moro fue ardiente, expansivo, colorido, violento y furioso; él presentó una imaginería en una escala galáctica, y el mundo que construyó imitó un proto-cosmos donde paisajes y mares aún no habían tomado forma. [...]. Villaurrutia, por el contrario, empleó un tono sombrío que connota alienación, soledad y frustración. Incluso cuando el hablante expresó su oscuro estilo de exaltación, como cuando describió su deseo sexual, la muerte nunca estuvo lejos. El hablante de Moro, ya sea cumplimiento o pérdida, no sufrió tal angustia".

¹⁴ "El agua, alternativamente tranquila y agitada, sugiere los movimientos de los amantes durante el acto amoroso, mientras que la obscuridad de los fondos marinos corresponde al de la noche que solo se ilumina en presencia del ser amado".

¹⁵ "cuando se impone la dolorosa ausencia del ser amado, el mundo acuático desaparece, reemplazado por un espacio mineral, desierto: *Un immense campo baldío de hierbas y de pedruscos (...) un lecho de piedra*".

¹⁶ "un espacio mortífero, un lugar de peligro y de perdición".

Más adelante, observa que el proceso de selección de ciertas palabras no es un efecto de azar; por el contrario, esta se justifica en la preocupación sonora y, por tanto, de significación de los significantes: “Moro est préoccupé par l’aspect sonore de la langue et multiplie dans cette oeuvre [*Amour à mort*] les jeux de répétitions, de variations sonores et orthographiques, d’homonymies, ainsi que les mots contenus dans d’autres mots”¹⁷ (2007: 7). Aunque enfatice estos aspectos respecto a uno de sus poemarios en francés —*Amour à mort*—, estas características se extienden a toda su obra poética, ya que esto permitiría comprender que los poemas no están compuestos de una manera automática, sino más bien con ciertas intenciones de significación.

William Keeth, en su artículo “La experimentación paradigmática surrealista en la poesía de Emilio Adolfo Westphalen y César Moro” (2008), señala que la crítica literaria no ha prestado la suficiente atención al aparato retórico de la estética surrealista:

Desafortunadamente, la crítica literaria del surrealismo peruano suele evitar el estudio diacrónico y comparativo del surrealismo y frecuentemente se enreda con la identificación de la praxis poética, la descripción del efecto estético y la designación de la base ideológica de cada obra surrealista. Parece que la crítica no logra desarrollar estas últimas tareas cohesivamente y como consecuencia no puede medir la dirección y amplitud del ideario poético surrealista (2008: 89).

Como casi sobra mencionar, la mayoría de los estudios sobre este tema se basan en un concepto inadecuado de los recursos formales de este movimiento o, en otros casos, se contentan con reproducir la definición del término “surrealismo” sin considerar a qué discursos del contexto sociocultural remite. Esta tendencia, como resultado, deja de lado la riqueza dialógica del surrealismo, la cual estaría en función de proporcionar nuevos modos de entenderlo. Sobre esto, le damos la razón al autor, quien repiensa el paradigma temático antireligioso a partir de un estudio comparativo de las obras poéticas de Breton, Moro y Westphalen. Según William Keeth, en el poema “Varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre”, Moro critica por medio de imágenes violentas la institución religiosa:

En lugar de construir una serie de versos en forma interrogativa, como hemos visto anteriormente en el caso de Westphalen, Moro —en esto se asemeja a un fluir de consciencia— recurre casi ab infinito a la construcción anafórica inicial de los versos. Esta construcción (la alteración anafórica y la ubicación posterior de la acción “escupir”) contribuye a extender e intensificar las relaciones sinécdoquicas de dicha acción. Figurativamente, la voz poética no solo “escupe” durante la oración cristiana que celebra la encarnación de Jesús, sino que, en el mismo lugar donde escupe, brotan todas las imágenes poéticas y surreales del fluir de la consciencia, es decir, las “maravillas surreales”. Parece que Moro rechaza la religión y, simultáneamente, la superpone con imágenes chocantes y sorprendentes, todas cargadas de sexualización y banalización, superimpuestas en una cadena que destaca lo primitivo y lo bárbaro del entorno imaginativo y emocional de la voz poética” (2008: 93).

¹⁷ “Moro está preocupado por el aspecto sonoro de la lengua y multiplica en esta obra [*Amour à mort*] los juegos de repeticiones, de variaciones sonoras y ortográficas, de homonimias, así como las palabras contenidas dentro de otras palabras”.

Esto entra en diálogo con los principios de la matriz surrealista, especialmente con el texto *Le clavecín de Diderot* de René Crevel, quien compara la realidad con una iglesia. Más adelante, analiza el poema de Breton “il allait être cinq heures du matin” de *L’Air de l’eau* (1934) para ahondar en la comparación de la figuración del objeto amado y el grado de diferenciación con el que se articula en las poéticas estético-ideológicas de los poetas peruanos. En el poema, abunda una serie de imágenes sinestésicas en las que confluyen simultáneamente el dolor y el placer. A diferencia de Breton, el poema de Westphalen sí plantea el contacto con la amada, pues se aleja del paradigma temático surrealista del amor neoplatónico y/o amor cortés. Asimismo, el hablante lírico no se rinde ante lo maravilloso de la posesión ninfaléptica, sino más bien es capaz de vislumbrar lo maravilloso y gozarlo emocionalmente.

1.2.5. 2010-2021

Camilo Fernández Cozman, en *César Moro, ¿un antropófago de la cultura?* (2012), señala que Moro “castellaniza” el francés desde un punto de enunciación distinto y culturalmente contradictorio: Latinoamérica. En este procedimiento que el autor denomina el pensamiento antropofágico, el poeta peruano se apropia de los aportes de la cultura occidental y de otras tradiciones precolombinas para constituir una nueva: “Pienso que Moro es un antropófago de la cultura, pues ha devorado los componentes de las distintas tradiciones culturales: la occidental, la azteca, la andina, entre otras, para producir una obra de gran originalidad y capacidad sugestiva” (34). A partir de dicho proceso de selección, Moro no solo castellaniza el francés, sino que también devora algunos fragmentos de la escuela surrealista, en aras de rearticularla en un nuevo contexto y otorgarle una orientación estético-ideológica opuesta a la regida por André Breton.

La tesis de maestría “La transculturación poética en la obra vanguardista de César Moro y Carlos Oquendo de Amat” (2014) de Jorge Eliécer Valbuena Montoya, tal como se puede apreciar en el título, aborda el proceso de transculturación de *La tortuga ecuestre* de César Moro y *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat. El autor sostiene que en ambos textos subyace un “locus de enunciación andino” que se manifiesta como respuesta a los postulados de las vanguardias artísticas, especialmente el surrealismo. Sin embargo, a lo largo de esta tesis, se pueden observar ciertos problemas con la aplicación de esta categoría, desarrollada por Fernando Ortiz y, posteriormente, replanteada por Ángel Rama, principalmente en la obra poética de César Moro. Por ejemplo, Valbuena Montoya afirma que

La tortuga ecuestre, por su parte, aparece en 1938, cuando el movimiento surrealista se encuentra en declive. Esta obra evidencia la transculturación desde la diferencia en la lengua y la condición de género. La nostalgia inserta en el reclamo de aceptación vigente, el cuestionamiento por la integración de la diferencia. Es un poemario que se desata a partir del deseo y el desarrollo del tema amor-pasión, desde una perspectiva distinta a los condicionamientos ideológicos propuestos por el movimiento surrealista (2014: 59).

La lectura transcultural que desarrolla el autor se aproxima al concepto de vanguardia indigenista, el cual engloba aquellos textos que reinterpretan la realidad andina a partir de las distintas técnicas artísticas. Si bien es notoria la diferencia estético-ideológica del poeta peruano frente a la ética surrealista, propugnada por André Breton, a través del

género y la lengua (diglosia), Valbuena no explica de qué manera los elementos de la cultura andina se inscriben en *La tortuga ecuestre*. Como se sabe, la transculturación es un proceso de producción cultural, al mismo tiempo que de una pérdida. En relación con esto, a diferencia de *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat, el texto de Moro no manifiesta específicamente una remodelización del indigenismo literario. Asimismo, esto tampoco quiere decir que estemos ante una conjunción de dos esferas culturales, en cuya mediación lo andino se somete a la cultura dominante. Contraria a la transculturación, desde nuestra perspectiva, ambos textos ponen en tensión dichos componentes, es decir que promueven la heterogeneidad. Por esta razón, nos parece más conveniente, sin desestimar el trabajo de Valbuena, poner énfasis en los límites ideológicos de la táctica reconciliadora de la transculturación en las vanguardias peruanas.

Isidro Hernández, en su artículo “El poeta entre dos mundos. César Moro en las colecciones de TEA Tenerife Espacio de las Artes” (2014), plantea un interesante diálogo tanto vital como temático de las obras de César Moro y de Óscar Domínguez. Uno de los puntos en común entre ambos artistas es el tema de la naturaleza fecundante y devoradora, de la cual se desprende un amor de tono violento:

En este mismo orden de cosas es en el que Emilio Adolfo Westphalen llega a subrayar que “la representación del amor en los poemas de Moro es a menudo espantable: se desencadenan cataclismos, reinan el asesinato, el incesto, las hecatombes. Se sospecha que para César Moro lo ideal sería que los amantes se devoraran mutuamente”; motivo, por cierto —el de la mantis que devora a su presa tras el acto amoroso —abordado por Óscar Domínguez en varias de sus composiciones (2014: 281).

La representación del amor en ambos autores se inscribe dentro de un espacio onírico, donde los amantes se devoran en el acto amoroso para forjar una nueva realidad al margen del sistema de valores de la sociedad burguesa. Otra característica que ambos comparten es el modo de composición ya sea de la pintura, ya sea del poema. Frente a esto, Hernández sostiene que “la creación es un *territorio abierto*, libre, sin compartimentos ni márgenes ni reglas específicas, que lo mismo conduce a la expresión escrita que a la pictórica” (2014: 287). Esto quiere decir que tanto en la obra pictórica y poética se presentan de manera simultánea ambas disciplinas artísticas para crear nuevas formas híbridas, tales como el *collage*, el *décollage* o incluso la decalcomanía.

En “La articulación del lenguaje surrealista de César Moro” (2015), Gabriel Ramos sigue la lectura de Elena Altuna, al dar cuenta de cómo la predominancia y repetición de los sintagmas nominales originan el ritmo estético, a la par que las series de imágenes de naturaleza violenta:

el flujo nominal se anima, en principio, por las elecciones semánticas y léxicas que lo organizan, y que encuentran afinidades y funciones por virtud metafórica; por el ritmo, cuya insistencia o silencio refuerza un elemento o una acción; y por las pocas pero efectivas apariciones verbales (2015: 109).

Si bien, como menciona el autor, este flujo nominal obedece también a la escritura automática, corre el riesgo de contradecirse. La escritura automática se asume, la mayor parte de las veces, como la manifestación directa del inconsciente sin ningún tipo de

restricción moral, de modo que si el autor afirma que dicha fluencia nominal es consecuencia de esta; entonces, su propuesta carece de sustento. O, mejor dicho, el proceso poético, al no ser un procedimiento controlado o consciente, no podríamos plantear que se constituye por un principio de equivalencia entre el eje paradigmático y el sintagmático. Esto último requiere, en cierta medida, una actividad consciente del autor y no una producción basada en el azar. Desde esta perspectiva, la selección de términos, actualizados en el eje de combinación, no es fortuita.

Volviendo a la selección léxica, Ramos señala que los elementos de la naturaleza se superponen en el espacio del cuerpo amado: “Ello implica una suerte de *collage* verbal en los poemas. [...]. En este punto, puede explicarse que la ausencia de verbos sirva también a un efecto de simultaneidad cubista” (2015: 112). Parece ser que el autor reconoce dicho efecto del *collage* como una de las bases fundamentales de la estética surrealista. Así la articulación del lenguaje surrealista implica la resignificación de los objetos referidos, así como un carácter visual. Podemos notar otro tipo de argumentaciones semejantes a la anterior: “La escena poética no se construye de acuerdo con una lógica, solo subraya su secuencia caprichosa y azarosa” (116). Como ya se había visto, el procedimiento poético surrealista en César Moro no puede basarse en el azar que convoca la escritura automática; antes bien, es una actividad consciente donde interviene la labor artística del autor.

Además del totemismo (tortuga entre otros animales) que relaciona al sujeto con lo divino, Ramos pone en escena la revolución estética que sugiere un intercambio de valores entre diferentes términos. De esta forma, la revolución estética del surrealismo “establece un campo de esperanza vital en su capacidad de transformación” (2015: 120). Hay, pues, una doble operación en esto; por un lado, se explicita un rechazo hacia lo anterior (abandono de la cadena signifiante a la que pertenecían los términos empleados); por otro lado, este rechazo posibilita, en palabras del autor, una reanimación de dichos términos en el nuevo contexto que presupone el poema.

Mariela Dreyfus, en “Moro el amor” (2015), aborda el tema del amor en la poesía de César Moro. En lo relativo al homoerotismo, la autora subraya la intolerancia respecto de la homosexualidad en el seno del grupo surrealista:

Alexandrian opina que la aparente intolerancia de Breton respecto a la homosexualidad y, especialmente a la pederastia, obedece más bien a la cautela, pues la amistad apasionada entre los surrealistas, sujeta a polémicas, rupturas y reconciliaciones, era ya motivo de comentarios y críticas que se hubiesen exacerbado si hubieran asumido una defensa pública de la homosexualidad (78).

A partir de esta cita, conviene recordar que la homofobia en el grupo surrealista no se encuentra relacionada a una supuesta reputación por proteger, sino más bien a un deliberado intento de excluirlo de las perversiones sexuales. Esto, claro está, manifestaba una de las muchas contradicciones internas del surrealismo. A pesar de esto, César Moro mostraba una actitud ética que se asocia a la noción de soberanía de Bataille, la cual “lleva al individuo a oponerse a cualquier servilismo o subordinación” (2015: 80). Levantando estos interdictos, Moro se distancia de los valores de la sociedad burguesa, así como de los prejuicios de los surrealistas, quienes relacionaban la homosexualidad a la pederastia.

Dreyfus dice, más adelante, y basándose en los comentarios de André Coyné, que la relación homoerótica entre el tú y el yo de los poemas de tono confesional se vuelve “un diálogo fantasmal” (2015: 88). Asimismo, señala que el homoerotismo se estructura en la presencia de ciertos animales, al igual que en las connotaciones que adquiere el color negro:

El negro aparece asociado a la crueldad, a lo perverso, a la histeria; se vuelve metonimia para designar a la rabia que envuelve a la relación, esa rabia que, según la lectura psicoanalítica de Coyné, es “en sí típicamente homosexual (lo que no excluye, desde luego, que no pueda darse en el otro amor)” (89).

Según la misma autora, estas connotaciones del color negro y del bestiario moreano junto con la configuración divina/satánica del objeto amado le confieren una identidad personal a la concepción amorosa de Moro. En esta misma línea, agrega que esta misma pasión homoerótica transgrede “el orden fálico de la sociedad capitalista y su consecuente devaluación del deseo y del placer anal” (2015: 89). Es decir, cuestiona dicha sociedad al no plantear un amor basado en la reproducción para revalorar ciertos deseos que han sido relegados de la normalidad.

Helena Usandizaga, en “La inmolación y la lucidez. El sujeto de *La tortuga ecuestre*” (2015), señala, basándose en el planteamiento sobre el sujeto lírico de Dominique Combe, que, en los poemas de César Moro, hay un proceso de ficcionalización de la experiencia vital del sujeto autobiográfico. Precisamente, el tono violento de las imágenes que caracterizan su poesía deriva, según la autora, de “la inmediatez del sentimiento” (56), la cual se puede constatar, asimismo, en las cartas que están dirigidas a Antonio:

Así, la complejidad y el cuestionamiento del sujeto no se producen solo por la tensión entre lo singular y lo universal, sino, sobre todo, porque, como dice Ballart, la poesía sirve para expresar lo inexpresable, “lo más íntimo y clandestino del yo”; en el poema el yo se desdobra, se interroga, se multiplica, se ignora a sí mismo, se revela y se descubre (65).

Usandizaga considera las cartas como la materia prima de los poemas, lo que, en cierta medida, sustentaría la correspondencia de estas con los poemas de *La tortuga ecuestre*. En dicho contacto, Moro se interrogaría a sí mismo para descubrir nuevos aspectos de su vida en general, su oposición contra la ideología imperante de la época y su relación amorosa con Antonio.

En cuanto a los poemas de *La tortuga ecuestre*, Usandizaga observa que se dividen en dos tipos de poema: los convocativos, en los que predomina la percepción del sujeto lírico, y los de búsqueda simbólica del amor. Por un lado, los poemas convocativos se basan en la representación metafórica de la realidad, cuya finalidad es también la de crear una nueva realidad por medio de la transgresión y la provocación (2015: 67). Por otro lado, los de búsqueda simbólica no solamente anhelan poseer al objeto amado, sino que en ese mismo recorrido hay una adquisición de conocimiento:

Pues la peculiaridad del poema, frente a otros textos, es que funciona como un trayecto de adquisición de conocimiento. Este conocimiento no es sólo la revelación propiciada por la convocación, sino un mecanismo activo: el sujeto se despoja de lo innecesario, se hunde en la noche oscura y emerge con la

iluminación que se traduce en la convocación de las imágenes y a veces en la figuración de la unión (2015: 67)

Este trayecto se asemeja, en palabras de la autora, al éxtasis, esto es, salir de sí mismo para consumir la unión con Dios. En esta búsqueda, el sujeto lírico recrea al objeto amado, dado que “la agudeza de captación visual propia de Moro da forma a un sentido dramático de la vida, de búsqueda de lo otro que está ausente, tanto más ausente cuanto más se lo desea y se lo busca” (2015: 70). Así, ante la imposibilidad de poseer al objeto amado en la realidad, recurre a otro estado para lograr la unión tan deseada.

En “Las figuraciones del amor en Moro: el exceso y la falta como representaciones de verdad” (2016), Fiorella Inés Vasi Grillo cuestiona la lectura que realiza Yolanda Westphalen sobre el hecho de que el amante se inmola por el amor y no por el amado en sí, porque para ella “existe una intención de mostrarlo como una experiencia bastante real y concreta de cómo los amantes pueden conectarse con la realidad que los rodea a través del erotismo y de sus propios cuerpos” (3). Dicho de otra manera, los poemas representan experiencias reales de la relación amorosa desde un enfoque más materialista que neoplatónica. En el capítulo uno de su tesis, complejiza esta perspectiva del amor a través de las categorías del exceso y del erotismo:

El exceso es una forma de combatir la razón a través de la violencia y la irracionalidad en tanto que el trabajo las elimina, pues no colaboran con una producción eficaz en una sociedad utilitaria. Entonces, este representa un “gasto improductivo”; vale decir, una actividad que tiene valor en sí misma y que en una sociedad utilitaria implica pérdidas que no serán compensadas con adquisiciones (9).

Estas categorías, junto con el homoerotismo presente en los poemas, nos permiten comprender mejor la concepción amorosa de Moro. Esta, como se puede observar, no tiene un fin utilitario, es decir, no aporta nada de provecho para la sociedad, porque el exceso del amor homoerótico no procrea, sino que es un placer en sí mismo que el hablante lírico disfruta hasta confundir la intensidad con el dolor. Tal y como señala la autora, el amor moreano, entonces, al no ser productivo, obliga al hablante lírico a enfrentarse con la muerte:

El placer que alcanzan los amantes es tan grande y tan intenso que puede resultar perjudicial, por lo que es denominado cataclismo. A pesar de ello, el acto amoroso es justamente hermoso por manifestar la “conciencia soberana”. Esta consiste en abrir los límites de la vida para poner estos en riesgo con el objetivo de sentir la intensidad de esta (2016: 13).

Al transgredir estos límites de la vida, los amantes ingresan al mundo de lo sagrado a partir del exceso del sentimiento amoroso, en el que, a su vez, el lenguaje pierde su finalidad comunicativa. En términos de la propia autora, “el lenguaje representa un obstáculo para alcanzar la intensidad y la voluptuosidad de la experiencia sagrada” (2016: 13). Esto explica por qué algunas imágenes aluden a la locura y a la pérdida del habla. Por ejemplo, las zoológicas representarán ese lado irracional del amor, porque actúan de manera excesiva al punto de poner en riesgo la vida (23).

En el segundo capítulo, observa cómo el objeto amado se configura como una fuente de goce, al mismo tiempo que como una de satisfacción de un deseo de unión:

La poesía de César Moro es una que resalta la falta en el sujeto y la falla en el modelo amoroso hegemónico basado en que una relación sexual debe garantizar la fusión de las almas a través de la unión de los cuerpos. Además, el lenguaje nunca logra aprehender el significado de los objetos en el mundo en su esencia, por lo que la vida, así como el amor, carece de sentido y la única certeza que se tiene es la de la muerte. Sin embargo, es el mismo significante que hace posible el goce, a pesar de que lo prohíbe (2016: 49-50).

El deseo, al no poder ser satisfecho, retorna sucesivamente de diversas maneras para atormentar al amante bajo la fantasía de recuperación de la unidad anhelada en el acto sexual. Por ello, Fiorella Vasi Grillo afirma que lo único que hallan los amantes en el encuentro sexual es la castración (2016: 50).

Finalmente, en el tercer capítulo, basado en Badiou, sostiene que “el amor le [sic] permite a los amantes experimentar “la experiencia de la diferencia” y no “la construcción del mundo a partir de una diferencia” (2016: 9), por lo que el amor es entendido para Badiou como un “Ser Dos” (58). Si bien la autora problematiza la concepción de un amor idealizante, no ahonda en cómo el hablante lírico ama al objeto amado en su diferencia o, para decirlo de otra manera, de qué forma desea incorporar esa diferencia del objeto amado a su vida. Otra ausencia notable que llama la atención en su análisis es que no considera la orientación sexual de Moro, la cual hubiera podido enriquecer aún más su propuesta.

Lena Retamoso Urbano, en su tesis de doctorado *Sacralizar lo efímero: Configuración del amante y el amado en Luis Cernuda y César Moro* (2017), a partir de una intertextualidad con *Los placeres prohibidos* de Luis Cernuda, realiza un análisis de cada uno de los poemas que conforman *La tortuga ecuestre* para examinar la configuración de la relación del amante y el amado. Este último, a decir de la autora, es presentado en el universo figurativo de los poemas como un ser mítico, que es deificado al mismo tiempo que satanizado por el yo lírico. A diferencia del poemario de Cernuda, el amante en los textos amorosos de Moro “no desaparece en contacto ya sea presencial o imaginario o recordado del amor, ni tampoco cuando los configura en sueños, por el contrario, el amante gracias a la potencia del amado logra hacerse visible. Sin embargo, esa manifestación del amado es tal que lo termina aniquilando por su inconmensurable luminosidad” (161).

Otro rasgo, en los poemas, es que se subrayan zonas corporales que usualmente no formaban, en esa época, parte del canon literario; por ejemplo, la axila:

Respecto a la incorporación del término “axilas” se debe señalar que es un elemento no solo elemental sino más bien inusual en el repertorio del canon poético del amado donde en general se trata de ennoblecer las partes íntimas y no exponerlas en su lado más crudo y real, pero aquí entra a tallar otra vertiente del erotismo y su constitución paradójica (2017: 175).

Basada en Georges Bataille, la autora profundiza en la focalización de ciertas partes del cuerpo que se contraponen con el sistema de valores en relación con la belleza del objeto amado. Esta característica implica un surgimiento del instinto sexual dominado por el deseo y no por la razón, lo que sustenta una configuración animalizada del objeto amado, así como un exceso del erotismo ligado al asesinato y a la propia destrucción del

amante. Esta misma violencia en el acto amoroso se visualiza en los sentidos, tal como la vista, en el poema “A vista perdida”, en la cual el hablante lírico distorsiona la realidad para transformarla, aludiendo a Rimbaud, por medio de un desarreglo de los sentidos:

Por esta razón, y haciendo uso de técnicas surrealistas para adentrarse en el mundo del subconsciente, lo que su poética va a proponer es hacer visible el camino por donde transita la imaginación más radical, por los senderos de la locura y el inconsciente. Y para esto es necesario, como lo sostenía Rimbaud, recurrir a una “deformación de los sentidos” (2017: 182).

Esta nueva propuesta de percepción de la realidad está estrechamente relacionada con la necesidad de liberar al hombre de los límites de la razón y de la actitud conservadora de la sociedad. Por este motivo, la locura en Moro no posee un sentido peyorativo ni se asemeja a la planteada por Cernuda en cuanto a la manía del *eros*, sino más bien se refiere a un procedimiento con el que se puede explorar el inconsciente a guisa de crítica contra la sociedad burguesa.

Volviendo al tema amoroso, en el poema “El mundo ilustrado”, la autora apunta algo interesante al respecto. Para ella, el vínculo entre el amante y el amado está basado en una jerarquía, en la que este último se comporta como un continente que abarca al hablante lírico:

Es decir, el amante no ve al amado como una relación de igualdad sino más bien desde una posición de un ser que lo contiene a él, y dentro de su grandeza, el amante se encuentra extraviado, aferrándose a reflejos de éste en los elementos de la naturaleza (2017: 186).

Esta relación política de los amantes es sugestiva, ya que el hablante lírico al ser abarcado dentro del mundo del objeto amado, los múltiples elementos de la naturaleza se convierten en una extensión del amor-pasión de ambos, es decir, devienen en metáfora que expresa cualidades intrínsecas de dicha relación, tales como angustia, deseo, desesperación, violencia, entre otros. Además de esto, cabe considerar la técnica ecfrástica, como muy bien lo señala la autora, porque permite orientar la lectura de algunos versos, los cuales pueden funcionar como correlatos de ciertos óleos del pintor y poeta peruano.

Alejandro Mautino Guillén, en “El caballo de César Moro y las visiones del universo figurativo” (2017), analiza la representación del caballo en la poesía *La tortuga ecuestre* de César Moro, cuya simbología está ligada a valores culturales y a la dinámica del inconsciente. La referencia del caballo expresa una salida mística del yo a causa de la potencia del deseo sexual. Este viaje está estrechamente ligado con el goce de los místicos, quienes lograban una comunión con Dios por medio de la ascesis:

Al igual que en los otros poemas que (sic) abordados, el caballo siempre procura un portal para la ascensión del alma y la conexión con el cosmos. Tal como se puede observar, desde nuestra lectura, la figura simbólica del caballo funciona como un elemento catárquico. De esta manera, la escritura poética de Moro exterioriza al caballo como símbolo del inconsciente para expresar el elemento sensorial surrealista ligado al ámbito espiritual (2017: 37).

Más adelante, basado en los planteamientos de Juan Eduardo Cirlot, sostiene que la figura del caballo está asociada a una consagración del tiempo. En los poemas amorosos que el autor caracteriza por su estética de las ausencias, el caballo está en relación con el paso del tiempo que surge en la memoria de la voz poética: “Es así como en los versos la ausencia en el tiempo y el espacio es una presencia en la memoria de la voz poética a través de la figura del caballo, símbolo de la velocidad y violencia del tránsito fugaz de los días” (2017: 38). Dialogando con la lectura de Yolanda Westphalen, propone que el deseo de anular el tiempo para permanecer en el espacio nocturno puede dar rienda a sus deseos de manera simbólica. En adición a esto, el autor del artículo emplea las categorías de Michel Foucault para observar cómo el tiempo ejerce una violencia contra el yo poético, quien se encuentra simultáneamente vigilado y castigado por el tiempo:

De este modo, el tiempo vigila y castiga al hombre, donde este último es perseguido y se torna prisionero no solo de tiempo, sino del espacio. Su libertad se encuentra cautiva y es necesario buscar (a través de la figura del caballo) su viaje, salir de sí mismo y romper las relaciones de poder que operan en él (39).

A partir de lo anterior, la figura del caballo “se halla en la fugacidad ligada al ámbito de lo dinámico y a la transformación de las grandes urbes, donde el yo se resiste a integrarse y busca el estado catárquico ligado al ámbito de la elevación del yo poético” (2017: 41-42). De este modo, el autor concluye que las dos representaciones que adquiere el caballo en el universo figurativo corresponden, por un lado, al imaginario surrealista y, por otro, a la exploración del inconsciente en relación con los tiempos modernos.

Victor Vich, “La ética del amor y la ética del deseo en poesía de César Moro” (2018), analiza las dinámicas del amor y el deseo en *La tortuga ecuestre* de César Moro. En dicha dinámica, observa que, en la poesía moreana, el amante inviste con un poder absoluto al objeto amado; sin embargo, paralelamente, se da cuenta de los límites por los cuales no puede llenar su propia carencia. A pesar de ello, el exceso del deseo, que se evidencia en la repetición compulsiva del amor ante una necesidad de simbolizarlo de otro modo, permite una ampliación de la experiencia humana que transporta al sujeto más allá de los límites impuestos por la sociedad. De este modo, el amor y el deseo son elementos subversivos que desestabilizan las bases morales de la sociedad para liberar al sujeto de su control.

Por otra parte, el carácter fragmentario de la escritura de Moro se asocia a un erotismo del cuerpo, pues la fijación de cada parte del cuerpo del objeto amado es revestida con una fuerte carga erótica. Al decir de Vich, “Esta es, pues, una poesía cuyas figuraciones del amor se inscriben al interior de una estética materialista donde el amor emerge como un acontecimiento que hace posible que emerja una verdad anclada en el cuerpo” (2018: 55). A decir verdad, el amor como un acontecimiento de una verdad está en relación con una ética del deseo, que coloca a Moro dentro de los presupuestos de la ética surrealista. Esta “verdad del deseo” refunde el mundo a partir de una desestructuración de la subjetividad del amante hacia una reestructuración de esta por medio de una liberación de toda moral del amor.

José Carlos Cabrejo, en “Corporalidad y surrealismo en *Un perro andaluz*, de Luis Buñuel, y *La tortuga ecuestre*, de César Moro” (2019), explora la representación de la

corporalidad en *La tortuga ecuestre* de César Moro y *El perro andaluz* de Luis Buñuel, en vista de que ambos textos guardan una estrecha relación en cuanto a la importancia que le otorgan a la mirada por medio de las imágenes violentas. Por un lado, apoyándose del concepto de lo semiótico planteado por Julia Kristeva, sostiene que

el yo poético de *La tortuga ecuestre* se refiere a un «tú» atribuyéndole una mirada alterada por la escritura surrealista, a partir de poderosas figuras líquidas. La preposición «de» articula repetitivamente esa visión del enunciatario (a quien se dirige el poema) que se sumerge en una isotopía acuática, con figuras animales («holoturia», «ballena», «pie de madrepora») o minerales («pedernal») (2019: 128).

Además, el autor propone que se lea, en diálogo con la propuesta de Mariela Dreyfus, lo acuático como un símbolo polivalente, pero sobre todo como “metonimia del inconsciente”. De esta manera, lo prelingüístico, en el que no media la razón y la lógica, está en función de las connotaciones que se desprenden de las imágenes surrealistas para proponer una nueva forma de percibir la realidad: “se busca que perezca la mirada convencional y sea reemplazada por otra, que es la que ofrece el surrealismo” (130).

Por otro lado, a diferencia del ojo seccionado de la mujer que representa un “nuevo mundo” en el filme de Buñuel y Dalí¹⁸, en la obra el carácter onírico se revela en el mismo cuerpo del amado. Incluso el objeto amado se configura como una deidad semejante a uno de los pasajes de Génesis:

Con los párpados cubriendo los ojos, el mundo se ve «a imagen y semejanza» del objeto amoroso, la noche lo reemplaza o simula ser él, «acostándose» con el sujeto de la voz poética, y el enunciatario dialoga como una presencia de fuego, ceremonial, sagrada, silente y de luz interminable («lámpara votiva sin un murmullo parpadeando») (2019: 131).

Así, en los poemas de Moro, el yo poético no escapa del objeto amado como en el filme de Buñuel y Dalí, sino que más bien desea el encuentro sexual con este, cuya realización se efectúa en un mundo onírico. Este “nuevo mundo” ejerce una amplificación tal y como señala el mismo autor: “es espacialmente extenso y tónicamente intenso” (132). Aunque los textos de los autores estudiados no coinciden en la representación de la mirada, debido al grado de lo chocante del universo figurativo de cada uno, ambos tienen en común el rasgo animal del ser a causa de, como afirma Talens en el mismo artículo de Cabrejo, “una visión represora de la burguesía respecto a la sexualidad” (133). En este sentido, *La tortuga ecuestre* tematiza la descarga de los deseos sexuales que se oponen a la presencia de los elementos represores del cuerpo: la religión y la tradición cultural vigente de aquella época.

1.3. Balance crítico

A partir de la periodización de la mayoría de lecturas críticas sobre *La tortuga ecuestre* de César Moro, podemos sostener lo siguiente:

- a) **1970-1979:** A pesar de la dificultad de acceder a los textos de César Moro, debido a que en aquella época aún no se edita su *Obra poética* (1980) por el

18 No comprendemos por qué el autor decide excluir de la autoría del guion y adaptación de *El perro andaluz* a Salvador Dalí.

Instituto Nacional de Cultura, algunos críticos se aventuran a examinar de qué manera se representa el sufrimiento amoroso del amante. Sin embargo, existe cierta reserva en considerar sus poemas amorosos como expresiones de un deseo homoerótico, el cual involucra una ficcionalización de la coyuntura vital del poeta, pues, desde la perspectiva de los estudiosos, no hay indicios textuales que sustenten dicha lectura. En cualquier caso, se enfocan en la exposición erótica a través de la reactualización de los motivos amorios, por ejemplo, la manía platónica y la figura de la repetición, que se refleja en la estructura poética mediante la violencia formal. En este aspecto, asimismo, subyace una crítica al sistema de valores tradicionales que contraviene la normativa lírica de la época.

- b) **1980-1989:** Como ya se había señalado en el punto anterior, la publicación de la obra poética del autor permite nuevas posibilidades de análisis. Por ejemplo, en el prólogo de esta misma edición, Silva-Santisteban (1980) pone especial énfasis al homoerotismo que se configura a partir de los tópicos surrealistas: el sueño y la locura. A propósito de su interpretación, se podrá observar similitudes estructurales entre los poemas amorosos y las cartas, en el que se impone el sentimiento erótico del amante hacia el destinatario masculino Antonio que se vuelve, más adelante, objeto de estudio y discusión. Asimismo, se plantean las primeras lecturas comparativas con otro representante del surrealismo peruano: Emilio Adolfo Westphalen, el cual da algunas luces sobre el tópico de la locura como móvil cuestionador de los valores predominantes del representante acreditado de aquel contexto sociocultural. Sobre esta misma base temática, la modernidad será percibida como un ámbito social que impide la liberación de los deseos del hombre por medio de una serie de penosas restricciones.
- c) **1990-1999:** Se enfatiza la necesidad de considerar la homosexualidad del autor peruano para abordar el homoerotismo en su obra poética y explicar el distanciamiento crítico de la ética surrealista (Sobrevilla 1992). Igualmente, se examinan minuciosamente los procedimientos poéticos que están estrechamente ligados con los temas tratados. Entre ellos, destaca la repetición de los sintagmas nominales que posibilita la variación del tema nuclear y la experimentación formal que, en conjunto, transgreden los límites de la racionalidad (Altuna 1994). Por otra parte, los estudiosos se centran también en la configuración semántica del cuerpo amado, cuya ausencia genera la retención del tiempo amoroso en el plano onírico o nocturno. En estas dimensiones espaciales, el hablante lírico puede despojarse de las privaciones sociales, especialmente en el sueño donde no existe el concepto de tiempo como tal.

En otro orden de cosas, se retoma la crítica de los valores tradicionales y se relacionan con una necesidad de reorganizar el mundo que se expresa en una lucha entre el sistema social y el imaginario del hablante lírico. A ello se añade el análisis del significado que se oculta tras la figura simbólica de la tortuga (Ruiz 1998).

- d) **2000-2009:** En este trascurso de tiempo, se produce la más variada y copiosa bibliografía en torno a *La tortuga ecuestre*. En primer lugar, parece existir unanimidad en la necesidad de estudiar el registro discursivo de la homosexualidad que se traslada a la práctica poética del autor. A partir de ello, se aspira a superar el sesgo biográfico que ha predominado durante años en el corpus crítico para reemplazarlo por un enfoque más adecuado, por ejemplo, la compatibilidad de la identidad del hablante lírico con el autor real a través de la ficción y la presencia de algunos elementos textuales que hacen referencia a la relación tormentosa con Antonio. En relación con este punto, se establece un bestiario para visibilizar el homoerotismo moreano que amenaza la heteronormatividad compulsiva de la sociedad. Incluso se plantea el uso retórico de las “estrategias de ocultación” como una manera de encubrir el deseo homoerótico (Dickson 2005). Por lo demás, cobra especial relevancia el tema amoroso mediante los motivos del sacrificio y el canibalismo como metáforas del deseo de poseer al amado. En tal sentido, el concepto de erotismo de George Bataille será fundamental para analizar la corporalidad masculina del amado, cuya ausencia genera una vocación de sufrimiento del amante. Con todo lo dicho, no es de extrañar que Moro se considere uno de los principales iniciadores de la poesía gay en la literatura peruana (García 2000).

En segundo lugar, se emprende un estudio de la presencia del mar en su poesía, que simboliza, en mayor medida, el inconsciente del sujeto. A ello se suma la figura mítica de la sirena que representa los engaños de la pasión amorosa, pero que, a pesar de ello, producen cierto placer erótico. En oposición a estas lecturas, Hourdin (2007) sostiene que, en realidad, el agua sugiere los movimientos del acto amoroso, el cual se opone al espacio desértico en el que prima el dolor del sujeto enamorado ante la ausencia del amado. Además de esto, se examina otro rasgo crucial de su obra poética que consiste en cambiar o ampliar nuestra mirada habitual del entorno. Principalmente, esto se logra, según los especialistas, por medio de los estados anormales de la psique humana que modifican la realidad, tales como el sueño, el sonambulismo y las psicopatologías que producen alucinaciones.

Finalmente, la poética distintiva de Moro es materia de análisis a través del planteamiento de una serie de redes dialógicas: 1. El estudio de la unión amorosa salvaje y truculenta está estrechamente ligada a las descripciones horribles de Lautréamont (Masi 2001); 2. El sufrimiento amoroso del amante se relaciona con el mito de Prometeo, quien es castigado por los dioses al querer poseer algo prohibido (Canfield 2001); 3. La figura del laberinto expresa la lucha interna entre el deseo del amante y las restricciones de la sociedad (Canfield 2003); 4. Se observa la asimilación y nueva articulación de los símbolos del misticismo español de San Juan de la Cruz, tales como la oscuridad, la búsqueda de la integración con el amado a la inmortalidad, la cárcel del amor y la penitencia (Usandizaga 2005); y 5. Se rastrean los vasos comunicantes entre el romanticismo y el surrealismo, en especial el amor-pasión, el repudio al mundo externo, el antirracionalismo y la liberación del espíritu del hombre (Coral 2003). Otro aspecto que se aborda en este último punto es la presencia de los

símbolos precolombinos en su poesía que cuestionan y desacreditan la realidad dominada por la cultura occidental.

- e) **2010-2021:** En este último periodo, se proponen lecturas a partir de la transculturación y el pensamiento antropofágico como procesos de apropiación y producción culturales. Sin embargo, no se pone énfasis en los límites ideológicos de la táctica reconciliadora de este proceso (Fernández 2012; Valbuena 2014). Asimismo, se plantea otra lectura dialógica con el pintor Óscar Domínguez, debido a la ilusión efrástica de sus obras (Hernández 2014). Por lo demás, pese a todo, continúa imperando una imprecisión de las técnicas empleadas por el surrealismo, sobre todo respecto a la escritura automática.

Pese a lo dicho por la crítica, resulta evidente que el corpus de estudios en torno a *La tortuga ecuestre* todavía ofrece aspectos poco estudiados, especialmente en lo relativo a las relaciones de sentido que mantiene con otras manifestaciones individuales o poéticas del surrealismo francés. De esta manera, nuestro estudio resulta ser un estímulo, de alguna u otra manera, para reconsiderar prestar oído de los ecos dialógicos de esta estética y de los discursos socioculturales vigentes de aquella época. Esto permitiría ahondar mucho más en la postura diferenciable de este a través de las rearticulaciones que realiza de la retórica surrealista.

Como se ha visto, tampoco se han definido adecuadamente las técnicas surrealistas, lo que ocasiona una serie de malinterpretaciones. Las lecturas referidas caen en numerosos errores, porque suelen tomar como base de estudio la definición del automatismo psíquico de una fuente común, que se encuentra en el primer manifiesto, sin explicar en detalle su procedimiento retórico. Esto ocurre por el hecho de que no examinan el proceso de desarrollo de estas prácticas a lo largo de todo este movimiento estético ni reconstruyen su contexto sociocultural, en el que se observa una interrelación constante entre diversas disciplinas. Por tanto, exigiría incluir una discusión más a fondo sobre este asunto.

Por otro lado, la concepción del amor en Moro se ha observado como el resultado de un diálogo de varios tópicos presentes en el surrealismo, el cual, a su vez, asimila y recontextualiza elementos correspondientes al neoplatonismo y al misticismo religioso. De ahí que el encierro del amante, el salir fuera de sí para unirse con el amado, la manía, la muerte simbólica, la deificación del objeto amado, la imposibilidad de poseer al otro, entre otros, se actualizan al asociarse con los temas de la perversión sexual, la criminalidad, el canibalismo y los procesos primarios de la labor del sueño. De esta manera, la concepción homoerótica del amor-pasión moreano se intensifica por medio de varias operaciones de transformación de repertorios literarios anteriores, e incluso le permite encubrir su homosexualidad con “estrategias de ocultamiento”.

Cabe destacar también que los críticos están de acuerdo en considerar otros textos del autor, por ejemplo, las cartas y las circunstancias de composición, para orientar la lectura de algunos poemas que, en cierta medida, resultan herméticos. En tal sentido, la orientación sexual de Moro y su problemática vital respecto a su relación tormentosa

con Antonio son elementos cruciales para abordar el análisis de su poética del amor-pasión.

Así se prueba que la (re)apertura teórica del dialogismo o de la literatura comparada depara nuevas posibilidades de análisis que enriquecerán el corpus de estudio del autor en cuestión. Por ello, nos ocuparemos en los siguientes capítulos de examinar los ecos dialógicos de la estética-ideológica de Salvador Dalí, sobre todo su método paranoico-crítico, en los poemas moreanos que constituyen nuestro objeto de estudio.



CAPÍTULO II: LA TRANSPOSICIÓN DEL MECANISMO PARANOICO-CRÍTICO DE SALVADOR DALÍ EN EL POEMA “A VISTA PERDIDA” DE CÉSAR MORO¹⁹

Este capítulo tiene como objetivo examinar las correspondencias y diferencias temáticas entre Moro y Dalí en torno a los nuevos procedimientos retóricos, que se basan en los trastornos mentales. Para ello, consideraremos los cambios históricos y culturales que marcó la psiquiatría a inicios del siglo XX junto con el surgimiento y relevancia en el entorno francés del psicoanálisis. La indagación de las distintas definiciones que tomó la paranoia, nos obliga a repasar algunos de los psiquiatras y psicoanalistas más relevantes de dicha época: Kraepelin, Sérieux y Capgras, Dromard, Freud y Lacan. Nos interesa, además, analizar con particular atención el método paranoico-crítico en el ensayo “El burro podrido” y sus rasgos distintivos frente a los códigos surrealistas. Luego, observamos la permutación de dicho método en la obra de Moro hacia un arte esquizofrénico, cuya retórica produce una nueva representación de la realidad que cuestiona el sistema de valores de aquella época. Este es bastante distinto, ya que emprende la teorización de un nuevo procedimiento retórico en atención a dos puntos: por un lado, los síntomas de la esquizofrenia se encuentran en función de las figuras de estilo y, por otro lado, la configuración/manipulación de la retórica esquizofrénica de la realidad intensifica la dialogicidad a través de una explosión de sentido. En tal sentido, la postura diferenciable de Moro plantea nuevas aperturas semánticas de los preceptos estéticos del surrealismo, particularmente de la poética daliniana. Asimismo, esta actividad semiótica postula un punto de fuga de lo occidental hacia una americanización del surrealismo.

2.1. *Fôret d'indices*: traducción-comprensión de la obra de Dalí

Según el testimonio de André Coyné, César Moro se adhiere al movimiento surrealista por intermedio de su prima Alina de Silva, quien triunfaba como una estrella de tango en diversos cabarets de prestigio (2015: 699). En seguida, se deja seducir por los textos programáticos del surrealismo, especialmente los que reflexionan en torno a la escritura automática y el relato onírico. En este intervalo, se perfila y desempeña como traductor de esta nueva estética, así como colaborador con el poema “Renommée de l’amour” en el número cinco de la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*; con una breve nota en el folleto *La mobilisation contre la guerre n’est pas la paix. Les raisons de notre adhesion au congrès international contre la guerre*, en la que denuncia los crímenes del dictador Sánchez Cerro contra los marineros peruanos²⁰ (Pierre 2009); y en

¹⁹ Prescindo de dar aquí una historia de la estética del surrealismo, entretanto no bien conocida aún en nuestro medio. Sobre este tema, véase *Historia del surrealismo* (2019), de Maurice Nadeau.

²⁰ En dicha nota, Moro agrega lo siguiente:

Dans la paix comme dans la guerre, les risques sont identiques pour ceux qui se soulèvent contre leurs oppresseurs. Nous pensons particulièrement ici à l’abominable sentence qui vient de frapper les marins des croiseurs péruviens Ammirante Grau et Coronel Bolognesi qui se révoltèrent le 8 mai dernier pour protester contre la mauvaise nourriture et les excès de la discipline : huit condamnés à mort exécutés sur l’heure, quatorze condamnés à 15 ans de prison, douze à 10 ans de la même peine par la Cour martiale du dictateur Sanchez Cerro qui avait, pour la circonstance, rétabli la peine de mort (Pierre 2009: s/p).

[En la paz como en la guerra, los riesgos son idénticos para los que se sublevaron contra sus opresores. Aquí pensamos particularmente en la abominable sentencia que acaba de perjudicar a los marineros de los cruceros peruanos Ammirante Grau y Coronel Bolognesi que se sublevaron el último 8 de mayo para protestar contra la mala alimentación y el exceso de disciplina: ocho condenados a muerte ejecutados

el fascículo dedicado a Violette Nozières²¹, “joven arrestada y juzgada en 1933 por el asesinato de su padre (crimen que cometió luego de padecer por años los abusos del progenitor)” (Nota al pie de página en Moro 2020: 27). Al respecto, Emilio Adolfo Westphalen relata que

Moro se complació en trasladar a nuestro idioma ejemplos escogidos de poesía francesa —principalmente de sus amigos surrealistas [...] Moro empezó su colaboración con el grupo surrealista vertiendo —o corrigiendo versiones ya hechas— de los primeros textos de Salvador Dalí que aparecieron en *Le Surréalisme au Service de la Révolution* [...] (2004: 552-553).

Asumiendo la ocupación de traductor, Moro entra en un diálogo activo con una serie de manuscritos de Salvador Dalí. Precisamente, tal y como señala Vicent Santamaria de Mingo, en 1930 el pintor catalán necesitaba la asistencia de un traductor para publicar su ensayo “L’Âne pourri” en la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*: “Moro apareix citat com a traductor de Dalí en una carta que Éluard envia a Gala l'agost de 1930, i el mateix escriptor català anteriorment ja li havia tramès des de París alguns textos perquè els traduís” (2011: 11)²². En esta misma línea, se encuentra el hallazgo de Coyné respecto a una carta de Paul Éluard dirigiéndose a Moro para que asuma dicho trabajo de traducción: “He encontrado unas líneas de Éluard a Moro para solicitarle que traduzca un “texto de Dalí” (2015: 699). A pesar de que no hemos podido encontrar el original de este documento, existe otra del mismo poeta francés destinada a Gala:

Las notas de Dalí son muy brillantes. Quizá podrían reproducirse con una foto de un cuadro de Dalí, 4 dibujos en una página o un dibujo grande y hermoso, complicado y un poco erótico, aunque no demasiado. Pero es urgente, urgente, urgente. El número sale el 15 de septiembre. **Voy a darle el artículo a Moro para que lo traduzca** [el resaltado es nuestro] (1986: 109).

De esta manera, es notoria en aquella época la proximidad entre Salvador Dalí y César Moro, quien, en cierta medida, conocía la primera incursión del método paranoico-crítico. Villegas, confirmando esta vinculación, niega la presunta influencia ejercida de los primeros textos ensayísticos dalinianos sobre este último:

Dalí no es un desconocido para Moro cuando el catalán llega a París y se adhiere al grupo surrealista en 1929. Dalí fue compañero de su hermano Carlos en la época de sus estudios en la Academia San Fernando en Madrid entre 1923 y 1926, cercanía atestiguada por el boceto y los dos retratos que su hermano hizo (sic) de Salvador 1923-24 (Villegas, 2016: 298). Pero la actitud soberbia de Dalí y su afirmación ostentatoria como “genio” autoproclamado parece no haber generado amistad fuerte con César Moro, aun si se conservan una tarjeta postal escrita por André Breton y firmada por Salvador Dalí entre otros desde

inmediatamente, catorce condenados a 15 años de prisión, doce a 10 años con la misma pena por la Corte marcial del dictador Sánchez Cerro quien había, por la circunstancia, restablecido la pena de muerte.]

²¹ *Violette Nozières* (1933), plaqueta de cuarenta y dos páginas, en la que los surrealistas intervienen a favor de la joven de 18 años que intentó envenenar a su padre y madre: “ils voient en Violette Nozières autant une victime qu’une meurtrière et saluent sa révolte contre la famille, l’hypocrisie sociale et l’ordre moral” (Pierre, 1992, p. 1420). [ven en Violette Nozières tanto una víctima como una asesina y saludan su revuelta contra la familia, la hipocresía social y el orden moral].

²² “Moro aparece citado como traductor de Dalí en una carta que Éluard envía a Gala en agosto de 1930, y el mismo escritor catalán anteriormente ya le había enviado desde París algunos textos para que los traduzca”.

Cadaquès, lugar de residencia de Dalí en su país de nacimiento, y una cartita circunstancial y personal dirigidas a Moro, confirmando cierta vinculación entre ellos. Resulta que la influencia de Dalí en las obras de Moro no se hace sentir en sus años parisinos (2017: 56).

Otro dato que nos parece significativo dentro de lo que señala el autor es que saca a la luz la amistad que mantuvo el pintor catalán con el hermano de Moro, Carlos Quíñez Asín. Sin embargo, por más que los autores se hallaban en una estrecha relación, Villegas afirma vagamente que, en la estadía parisina del poeta peruano, no se pueden identificar huellas o referencias (implícitas o explícitas) de las propuestas dalinianas en su obra poética y pictórica. En realidad, esta conjetura resulta difícil de corroborarse a tal punto que se puede refutar teniendo en cuenta dos razones. Por un lado, se sabe, a través de la cronología realizada por André Coyné, que en 1932 lamentablemente Paul Éluard extravió los dos primeros cuadernos de poemas del autor en la imprenta de Cahiers Libres del señor Laporte (2015: 698)²³. Por otro lado, la traducción del ensayo “El burro podrido” significó, en cierto sentido, una lectura atenta y, por consiguiente, una comprensión que debe haber repercutido, en mayor o menor medida, en la poética moreana. Por esta razón, no descartamos la posibilidad de que se haya podido evidenciar en esos primeros años el diálogo con Dalí.

Si bien, en palabras de Villegas, no hay claros indicios que revelen ecos dalinianos en la poesía en francés de Moro de los años 30, sí resulta claro su vinculación en el plano pictórico. Entre 1933 y 1934, hay dos dibujos a lapicero que remiten, sin lugar a dudas, al estilo de Dalí, especialmente en el aprovechamiento artístico o estilización de los trastornos mentales. Otra cuestión que nos permite fortalecer este dialogismo no intencionado es una de las cartas que Moro le envía a Westphalen en 1939, en la que le pide sus impresiones de algunos textos, así como la recomendación de otros. Entre ellos, figuran los dos textos en francés de Dalí: *La Femme visible* y *L'amour et la memoire* (30 de abril de 1939):

También sería bueno que pidieras *Poesía run-run* y *Único eunuco* de Picabia, *El amor y la memoria de Dalí*, *La mujer visible de Dalí*. Cuando Breton pasó por México, estaba totalmente decepcionado de Dalí. Al parecer, anda tremendamente esnob y, seducido por el estilo de vida más mundano, no frecuenta más que a ricos y poderosos. Además, sólo piensa en ganar grandes sumas de dinero.

Sin embargo, allí queda todo lo hecho por Dalí. Obviamente era en relación a su momento actual y su posible evolución que Breton se mostraba pesimista [el resaltado es nuestro] (2020: 19).

La decepción de Breton respecto a la figura como artista de Dalí se debe al nuevo modo de vida basado en el libre consumo de su arte. Esto implicaba no solamente un distanciamiento del pacto surrealista, sino también una ruptura. Precisamente, en aquel

²³ Éluard los califica de la siguiente manera: “Son la poesía que me gusta por encima de todo. Siempre diversos y siempre sorprendentes. Pocas cosas pueden unirme tanto a lo que todavía conservo de mi juventud” (Citado en Coyné 2015: 698). A ello se le agrega una carta de André Breton dirigida a Tristan Tzara: “Éluard et moi avons aussi reçu chacun un poème de Moro, c’est quelqu’un qui sait remercier” (2017: 130). [Éluard y yo también hemos recibido cada uno un poema de Moro, es alguien que sabe agradecer].

año, el fundador del surrealismo había solicitado la expulsión del pintor catalán por profanar la imagen de Lenin en el óleo *El enigma de Guillermo Tell*²⁴ (1933) y, a su vez, preconizar las ideas racistas vinculadas con la ideología hitleriana en consonancia con la irracionalidad poética del surrealismo como provocación al sistema de valores institucionalizados en el ensayo “¡Viva la guerra! Los surrealistas y Hitler” (1934). Sin embargo, será este último factor que decidirá el final de su amistad con él:

En febrero de 1939, Dalí me dijo (se lo oí al mismo Dalí y me he tomado la molestia de asegurarme de que no se trataba de ninguna broma) que todos los problemas que acucian al mundo actual son de origen racial, y que la mejor solución, acordada por todas las razas blancas, es reducir todas las razas oscuras a la esclavitud. No sé qué puertas pueden abrirle semejantes declaraciones a su autor en Italia y en Norteamérica, los países entre los que ahora oscila, pero sé cuáles le van a cerrar. Después de esto no veo cómo, en círculos de mentalidad independiente, su mensaje podría tomarse seriamente” (Breton, citado en Gibson 1998: 492).

Esta rivalidad entre ambos autores se inicia desde el año 1934 cuando Dalí asume poco a poco un distanciamiento crítico de los postulados estético-ideológicos del movimiento para constituir una postura diferenciable. En palabras de Astrid Ruffa (2016), el autor fue considerado como un rebelde del surrealismo “en raison de sa conception spécifique du surréalisme, ainsi que du durcissement progressif de ses vues et ses pratiques”²⁵ (s/p). Incluso Moro estaba al corriente de esta cuestión por medio de Maurice Henry, quien le comenta lo sucedido en la última sesión del grupo en relación con la preparación de un manifiesto sobre la situación política de Alemania. En esta, se forman dos bandos opuestos: uno a favor de desarrollar el movimiento hitleriano como un fenómeno irracional, integrado por Dalí, Pastoureaux, Tchang y Yoyotte; y el otro en contra de dicha idea, conformado por la mayoría de los miembros (carta de Maurice Henry; correspondencia 1930-34).

En conformidad con esta investigación de las vinculaciones entre ambos autores, podemos establecer, como punto de partida, las bases del dialogismo no intencionado. Al decir de Bajtín,

Dos enunciados confrontados que pertenecen a dos sujetos que se desconocen, si apenas lejanamente tratan un mismo tema o idea, establecen inevitablemente relaciones dialógicas entre ellos. Estos enunciados se rozan entre sí en el territorio de un tema o una idea común (Bajtín 2018: 303).

Como pertenecen al mismo movimiento estético y a la misma comunidad lingüística, los sujetos-autores comparten involuntariamente temas en común, especialmente en lo relativo a los nuevos procedimientos retóricos que se basan en la estética surrealista, esto es, la escritura automática y la simulación de los trastornos mentales. A decir verdad, el bilingüismo de Moro le permite, por una parte, realizar una separación con

²⁴ Gibson relata lo siguiente en relación con el efecto causado por este cuadro: “Breton se muestra horrorizado por este gigantesco cuadro, con su representación de Tell disfrazado de un Lenin sonriente con una grotescamente alargada nalga sostenida por una muleta. Breton consideraba la obra académica y “ultraconsciente”: a duras penas podía calificarse de surrealista” (1998: 413).

²⁵ “en razón de su concepción específica del surrealismo, así como del fortalecimiento progresivo de sus puntos de vista y sus prácticas”.

las restricciones lingüísticas de su lengua de origen para ampliar el horizonte de experimentación con el lenguaje y, por otra parte, poner en juego un deseo de traducción-construcción, en la cual, al decir de Paul Ricoeur (2005), “se trata de una exploración original que pone al desnudo los procedimientos cotidianos de una lengua viva” (51). En este caso, el proceso de traducción-apropiación que efectúa Moro del discurso ensayístico daliniano no se limita a una utilidad de la lengua ajena, sino que suscita una reflexión sobre esta misma para analizar críticamente la propuesta poética del pintor español para reformularla de otra manera. De este modo, continúa la ambición del surrealismo de concebirse como un absoluto, a medida que logra un intercambio con una comunidad lingüística ajena y, por consiguiente, una apertura a la diversidad con la finalidad de potencializar las técnicas y los recursos formales de esta estética²⁶.

2.2. El método paranoico-crítico: un caso de dialogismo múltiple

Para acercarnos al método paranoico-crítico de Salvador Dalí y su posterior relación dialógica en los poemas de Moro, habría que ver, en primer lugar, cómo los diversos enfoques clínicos en torno a la paranoia demuestran puntos de contacto con los discursos ensayísticos del autor. Tal y como sostiene Julia Kristeva, “le passage d’un système de signes à un autre exige une opération de *transposition*, laquelle exige un “momento zéro” [...], avant qu’un nouveau système de signes s’organise, marqué par un dispositif sémiotique”²⁷ (1974: 340). Este estatuto dialógico del ensayo “El burro podrido” de Salvador Dalí, en tanto que práctica significativa, presupone otros discursos socioculturales contemporáneos o anteriores, a los que podríamos organizar en dos clases de universos discursivos: aquellos que remiten a la psiquiatría de inicios del siglo XX y los otros que remiten a la estética surrealista. Si exploramos detalladamente el texto daliniano, descubrimos que desplaza el léxico del primero, especialmente vinculado a los diversos enfoques clínicos sobre la paranoia, a un nuevo contexto para reconstituirlo o relativizarlo y, respecto al segundo, ejerce una apropiación metalingüística para abordar las respectivas transformaciones de oposición de sus prácticas escriturales. De esta manera, el ensayo daliniano se constituye como una respuesta que ofrece, por razones estético-ideológicas, un nuevo e importante procedimiento retórico para introducir al surrealismo a una etapa de renovación. Sin embargo, al mismo tiempo, enfatiza su grado de distanciamiento crítico en relación con la “función jurídica” de André Breton quien impone, como fundador, “des conditions et un univers de discours”²⁸ (338).

En este hipotético momento cero, entran en juego estos discursos que incitan al acto poético del nuevo texto, “El burro podrido”, al que se le asignan universos semánticos con los cuales el autor puede dialogar. Esta propensión al diálogo posee la capacidad, en

²⁶ Esta “hospitalidad lingüística”, en el sentido de que “el placer de habitar la lengua del otro es compensada por el placer de recibir en la propia casa la palabra del extranjero” (Ricoeur 2005: 28), se observa en las traducciones de los poemas surrealistas realizadas por el autor en el número veintisiete de la revista *Letras de México* en 1938 y en su labor como organizador en la Exposición Internacional del Surrealismo (1940).

²⁷ “El paso de un sistema de signos a otro exige una operación de transposición, la cual exige un “momento cero” [...], antes de que un nuevo sistema de signos se organice, marcado por un dispositivo semiótico”.

²⁸ “condiciones y un universo de discurso”.

términos de Bajtín, “de descubrir, en cada nuevo contexto dialógico, nuevas posibilidades semánticas” (1991: 162). En efecto, en este trasfondo, la radicalización de las posibilidades artísticas de la paranoia organiza el método paranoico-crítico, en el que surge una ruptura de la continuidad de la estética surrealista. A decir verdad, el ensayo daliniano, publicado por primera vez en el primer número de la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution* y, posteriormente, en su primer libro en francés *La femme visible* (1930), se concibe como una respuesta crítica a los textos anteriores del surrealismo, especialmente de los manifiestos en los que se reflexiona en torno a la escritura automática y el relato de sueños:

Creo que no es lejano el momento en el que, por un proceso de carácter paranoico y activo del pensamiento, será posible (de manera simultánea al automatismo y a otros estados pasivos) sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad (Dalí 2005: 202).

Con estas dos acciones, Dalí proporciona un discurso subversivo contra el sentido común y el conjunto de valores con el que se identifica el grupo social burgués.

El trabajo de Anouck Cape sobre la relación entre la literatura de vanguardia y la locura tiene el mérito de enfocar de manera diferenciada las distintas prácticas de escritura del surrealismo y la poética paranoica daliniana, la cual se perfila como una línea de fuga del pensamiento de André Breton:

La pensée paranoïaque est active, elle “fait apparaître” de nouveaux simulacres, qui eux-mêmes “agiront”, “nous faisant rêver”. L’automatisme, lui, est assimilé à un état hallucinatoire passif, donc inférieur, dans la mesure où il dépend, dans une mesure variable, des phénomènes extérieurs, tandis que la paranoïa au contraire impose sa hantise aux formes du réel, “avec la troublante particularité de rendre valable la réalité de cette idée pour les autres. La réalité du monde extérieur sert comme illustration et preuve, et mise au service de la réalité de notre esprit”²⁹ (2011: 165).

Se puede constatar a través de esta cita que el mecanismo paranoico revela, renueva y problematiza la poética surrealista, especialmente en lo relativo a la escritura automática. Por un lado, el pensamiento paranoico, a diferencia de la escritura automática, no somete a los escritores a un estado pasivo, sino, por el contrario, ejerce una actividad razonada sobre el material artístico a partir de la idea delirante. Por otro lado, el procedimiento formal propugnado por Dalí toma distancia de la fórmula de creación de imágenes de Pierre Reverdy, citada y asimilada por la estética surrealista en *Manifeste du surréalisme* (1924), que descansa sobre la analogía simbólica de una metáfora comparativa:

El mecanismo paranoico por el cual nace la imagen de múltiples figuraciones da a la comprensión la clave del nacimiento y el origen de la naturaleza de los simulacros, cuya furia domina el aspecto bajo el que se ocultan las múltiples

²⁹ [El pensamiento paranoico es activo, “hace aparecer” nuevos simulacros, que por sí mismos “actuarán”, nos “hacen soñar”. El automatismo es asimilado a un estado alucinatorio pasivo; por consiguiente, inferior, en la medida en que depende, en una medida variable, de los fenómenos exteriores, mientras que la paranoia, al contrario, impone su obsesión a las formas de lo real, “con la perturbadora particularidad de volver válida la realidad de esta idea para los otros. La realidad del mundo exterior sirve como ilustración y prueba, y se pone al servicio de la realidad de nuestro espíritu].

apariencias de lo concreto. Es precisamente de la furia y de la naturaleza traumática de los simulacros respecto a la realidad y de la ausencia de cualquier rastro de ósmosis entre ésta y los simulacros, que **llegamos a la conclusión de la imposibilidad (poética) de cualquier clase de comparación**. Sólo existiría la posibilidad de comparar dos cosas si fuese posible la no existencia de ningún tipo de relación entre ellas, consciente o inconsciente. Tal comparación hecha tangible ilustraría con claridad la idea que tenemos de lo gratuito [el resaltado es nuestro] (Dalí, 2005, p. 204).

Aquí el pensamiento del autor tiende a adquirir una característica específica en el plano formal. A saber, Juan José Lahuerta considera este punto de vista sobre la metáfora reducida a comparación como una reflexión teórica de la primera escena, el ojo cortado, de *Un chien andalou* (2005: 1008). Sin embargo, no se trata de una anulación del tropo metafórico, sino de una renovación a partir de su potenciación. En otras palabras, Dalí reactiva la innovación semántica de la metáfora, no reducida a un símil o una comparación que, en palabras de Hadatty Mora, “abre la búsqueda de correspondencias, elemento a elemento, entre dos campos sémicos en contacto y en uso —el real y el figurado, por ejemplo” (2003: 71), sino, al contrario, a un proceso dinámico con la figura de construcción: la repetición. De esta manera, las mutaciones de sentido a partir de la multiplicación de atributos de un mismo elemento se asemejan a una metamorfosis del objeto representado, debido a que la interacción de diversos campos sémicos enriquece la polisemia. Por lo demás, con el término ‘simulacro’, el autor se refiere a que la sistematización de la idea delirante, en sus diversas manifestaciones, es capaz de sustituir la realidad misma, en la medida en que, siguiendo la definición de Schaeffer: “designa una apariencia que pasa por real” (2002: 74). A ello se agrega, según Lahuerta, que es un *topos* que remite a ciertos temas comunes de la literatura simbolista-decadentista francesa, tales como la putrefacción, la corrupción y la delicuescencia (2005: 1006).

Ahora bien, para ahondar más en las líneas de ruptura (diferenciación con distintos matices) y las particularidades que mantienen en común ambas prácticas, conviene examinar más de cerca esta exaltación del surrealismo por el automatismo psíquico. Este nuevo modo de escritura ha generado en la crítica una polémica sobre sus orígenes. La propuesta de Bernard-Paul Robert, al igual que la de Anna Balakian, insiste, como lo indica Marguerite Bonnet, en la influencia determinante que ejerció el texto de Pierre Janet, *Automatisme psychologique* (1889), sobre la trayectoria literaria de André Breton desde 1919. En tal sentido, cuestiona la evidencia histórica que se había establecido en 1975 a partir de los documentos descubiertos y advierte nuevamente la acción formadora original de dicho texto en relación con la escritura automática (1988a: 1123). Sin embargo, las afirmaciones de Philippe Soupault respecto a lo anterior en el proceso de producción de *Les Champs magnétiques* (1920) no parecen aportar pruebas decisivas.

La psicología experimental, que se inició con el magnetismo animal y el espiritismo, se interesó en estudiar los diferentes estados psicológicos de los sujetos en los que no participara la función del yo —esto es, actos que realizamos sin saberlo y que difícilmente pueden ser reproducidos en situaciones normales— especialmente durante el sonambulismo hipnótico y la catalepsia. A través de la diferencia gradual entre estas

últimas, Janet observa la manifestación de una consciencia rudimentaria o inferior que actúa en dichos estados psicológicos anormales:

Le sujet a donc passé, dans cet intervalle de temps, d'un état où la conscience était nulle à un autre état où la conscience est assez développée pour qu'il parle intelligemment. N'est-il pas naturel de supposer qu'il a traversé différents degrés croissants de conscience et, comme l'état cataléptique, puis echolalique se sont trouvés les plus rapprochés de la syncope hypnotique, n'est-il pas légitime de conclure que ces états correspondent aux formes les plus élémentaires de la pensée, à l'état naissant de la **conscience impersonnelle**" [el resultado es nuestro] (1894: 45-46)³⁰.

Si bien cada sujeto posee un determinado grado de consciencia de lo que le rodea, en todos existe cierta restricción del campo de este acto psíquico. Cuando este se extiende un poco más, las sensaciones están acompañadas por interpretaciones e imágenes que permiten una formación de la idea del yo. Sin embargo, en el caso de los enfermos mentales o de las anomalías psicológicas (automatismos), se estructura una nueva consciencia que origina una segunda existencia —en la que no se encuentra el yo que posibilita el conocimiento— y que se adapta, por consiguiente, a las nuevas impresiones que modifican la personalidad del paciente. Se trata, en suma, de un desdoblamiento generado por una alternancia de la memoria, la cual se caracteriza por una privación de las percepciones exteriores y una suspensión momentánea del yo. Por este motivo, Pierre Janet afirma que “on entend par acte inconscient une action ayant tous les caracteres d'un fait psychologique sauf un, c'est qu'elle est toujours ignorée par la personne même qui l'exécute” (1894: 225)³¹. Es decir, los automatismos no pueden considerarse totalmente como actos inconscientes, sino más bien como un tipo particular de inconsciencia que se determina por la acción que el sujeto ejecuta sin saberlo.

A grandes rasgos, podríamos decir que la escritura automática, planteada por el fundador del surrealismo, no se ciñe totalmente a los aspectos más significativos del automatismo psicológico explicado por Pierre Janet. Esto se debe al hecho de que, al decir de Marguerite Bonnet (1988a),

Signalons toutefois que chez Janet l'écriture automatique est la réponse donnée par le sujet, à son insu, à une suggestion subie au préalable dans le sommeil hypnotique —ce qui n'est nullement le cas du texte automatique surréaliste— et que, par ailleurs, il juge les résultats obtenus par l'écriture automatique (comme tous les autres produits de l'automatisme) si pauvres et si répétitifs qu'il caractérise l'automatisme comme une dégradation de l'activité psychique, comme un témoignage de la “misère psychologie”, ce qui situ esa pensée à

³⁰ “El sujeto ha pasado, pues, en este intervalo de tiempo, de un estado en que la consciencia era nula a otro en que la consciencia está lo bastante desarrollada para que él hable inteligentemente. No es extraño suponer que ha atravesado diferentes grados de crecientes de consciencia y, como el estado cataléptico, luego ecolálico se han encontrado más próximos de la síncope hipnótica, no es legítimo concluir que estos estados corresponden a las formas más básicas del pensamiento, al estado naciente de la consciencia impersonal”.

³¹ “Se entiende por acto inconsciente una acción que tiene todas las características de un hecho psicológico salvo uno, que está siempre ignorado por el pensamiento mismo que lo ejecuta”.

l'antipode de celle de Breton pour qui l'automatisme livre l'or brut de la poésie (1124)³².

En esta cita, el autor ha tomado literalmente el significado de la “miseria psicológica” como una debilidad de las capacidades intelectuales sin considerar el proceso de asimilación y apropiación que efectúa André Breton. Siguiendo esta línea, se trataría de una revaloración de ciertos elementos del automatismo psicológico. Sin embargo, el empleo de este fenómeno variado del automatismo ocupa una posición determinada dentro de la cadena discursiva como una enfermedad mental o de una invasión momentánea de la locura: “l'idée fixe, comme un virus malsain, a été semée en lui et se développe à un endroit de sa personne qu'il ne peut plus atteindre, elle agit subconsciemment, trouble l'esprit conscient et provoque tous les accidents de l'hystérie ou de la folie” (Janet 1894: 457)³³. En este sentido, Breton genera un eco dialógico en dicha cadena discursiva al refutar el valor peyorativo desde la perspectiva psiquiátrica. Podríamos sintetizar en cuatro puntos este carácter dialógico de la escritura automática. Primero, se percibe una negación del punto de vista patológico de los discursos médico-psiquiátricos de la época en función de determinar esta práctica textual como una actividad emblemática de esta nueva estética a través de las pseudociencias³⁴ — parapsicología, metapsíquica (espiritismo) y psicoanálisis, las cuales dotan de un valor positivo a todas las manifestaciones inconscientes. De esta manera, Breton se interesa en retener del espiritismo, el cual se asocia indirectamente con la moda que tuvo en ese entonces la metapsíquica, la facultad y la naturaleza del discurso del médium; pero rechaza “formellement à admettre qu'une communication quelconque existe entre les vivants et les morts”³⁵ (citado en Breton 1988b: 1301), así como el rito de la cadena de manos alrededor de la mesa y los trastornos experimentados (sueños hipnóticos y estados de posesión): “Ainsi s'ouvre, hors de la littérature, un terrain de langage d'une richesse inespérée. Une fois supprimée la médiation dissolvante des contrôles rationnels, un discours libre surgit, porteur d'une force poétique où se rassemble la vérité de l'être dans sa totalité spirituelle et charnelle”³⁶ (Bonnet 1988b: 1301). Con ello, el surrealismo crea nuevos modos de expresión que procuran instaurar una segunda vida en paralelo a la vida oficial. A ello se le agrega la reactivación del sistema

³² “Señalemos, sin embargo, que en la obra de Janet la escritura automática es la respuesta dada por el sujeto, a sus espaldas, a una sugestión sufrida previamente en el sueño hipnótico —lo que no es de ninguna forma el caso del texto automático surrealista— y que, por otro lado, juzga los resultados obtenidos por la escritura automática (como todos los otros productos del automatismo) tan pobres y tan repetitivos que caracteriza al automatismo como una degradación de la actividad psíquica, como un testimonio de la “miseria psicológica”, lo que sitúa su pensamiento en las antípodas del de Breton para quien el automatismo libera el oro bruto de la poesía”.

³³ “La idea fija, como un virus malsano, ha sido sembrado en él y se desarrolla en un lugar de su persona a la que ya no puede alcanzar, ella actúa subconscientemente, perturba el espíritu consciente y provoca todos los accidentes de la histeria o de la locura”.

³⁴ Según Starobinski (2013), el surrealismo recupera y reinserta las ciencias fósiles abandonadas en el curso de la historia en la cultura: “Il les réintègre dans un système libertaire préconisant la plus complète expresión de la réalité humaine. Le surréalisme est devenu ainsi notre plus vaste “musée imaginaire”, car il n'est pas confiné à l'art” (401-02). [“las reintegrará dentro de un sistema libertario que preconiza la más completa expresión de la realidad humana. El surrealismo se ha convertido así en nuestro más vasto “museo imaginario”, ya que no está confinado al arte”].

³⁵ “formalmente en admitir que cualquier comunicación existe entre los vivos y los muertos”.

³⁶ “Así se abre, fuera de la literatura, un terreno de lenguaje de una riqueza inesperada. Una vez suprimida la meditación disolvente de los controles racionales, un discurso libre surge, portador de una fuerza poética en que se recoge la verdad del ser en su totalidad espiritual y carnal”.

filosófico de Hegel para sustentar la síntesis de dos planos ontológicos en apariencia opuestos: el sueño y la realidad: “Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l’on peut ainsi dire”³⁷ (Breton 1988: 319). A la luz de la dialéctica objetiva, Breton plantea la ‘surrealidad’ como lo absoluto concreto que integra por igual el sí mismo y el ser otro a través de un recorrido complejo que finaliza en una reflexión. En términos del mismo filósofo,

Pero esto primero reflexionado dentro de sí no es exactamente lo mismo que era al comienzo, a saber, algo inmediato; sino que, precisamente, es algo *reflexionado dentro de sí*, o algo simple que en el ser otro sigue siendo lo que es; un ahora que es, absolutamente, muchos ahora; y éste es el ahora de verdad; el ahora como día simple que tiene dentro de sí muchos ahora, horas; semejante ahora, una hora, es, justamente, tantos minutos, y este ahora, asimismo, muchos ahora, y así sucesivamente (2010: 75).

Esta dialéctica de la certeza sensorial nos interesa en la medida en que nos permite explicar la específica singularidad del pensamiento surrealista. En efecto, el yo, en el curso progresivo y dinámico de este devenir-ser como lo absoluto —es decir, libre de los presupuestos y condicionamientos del pensamiento subjetivo— descubre nuevos aspectos de la realidad a partir de la experiencia onírica. Si bien el sueño, desde la perspectiva de Freud, se concibe a sí mismo como otra forma de existencia de la realidad psíquica, su contenido no se separa en lo absoluto de la realidad vivenciada en la vigilia (1991b: 607). De hecho, los materiales con los cuales se compone el contenido de esta actividad psíquica proceden del mundo externo. Con ello, la realidad del yo soñante es forzada en el nuevo contexto (psíquico) a salir fuera de sí misma para rebasar sus límites físicos y morales, y transformar la relación de este consigo misma para adquirir un nuevo significado. Así la surrealidad insta un sistema de pensamiento dialéctico que, al implicar ambos estados, posibilita la superación de la escisión, en apariencia contradictoria, para concebir su unidad y experimentarlas de una nueva forma³⁸.

Segundo, este paradigma estético del surrealismo se enriquece con el psicoanálisis freudiano. A saber, Breton, quien se interesa en la neurología y en la psiquiatría durante su periodo en el centro neuropsiquiátrico de Saint-Dizier, descubre el psicoanálisis de Freud: “C’est en effet dès le début de ce séjour à Saint-Dizier que Breton découvre l’oeuvre de Freud à través le Précis de psychiatrie du Dr[.] Régis et l’ouvrage que celui-ci écrivit en collaboration avec le Dr. Hesnard, *La Psychoanalyse*, publié chez Alca en

³⁷ “Creo en la resolución futura de estos dos estados, en apariencia tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de *surrealidad*, si podemos decirlo así”.

³⁸ Precisamente, esta dialéctica hegeliana posibilita el conocimiento sobre aquello que desconocemos o permanece siendo negado por el predominio de la razón: “arrêter ce cancer de l’esprit qui réside dans le fait de penser par trop douloureusement que certains choses “sont”, alors que d’autres, qui pourraient si bien être, “ne sont pas”(Breton 1988: 828) [“detener ese cáncer del espíritu que reside en el hecho de pensar demasiado dolorosamente que ciertas cosas “son”, mientras que otras, que muy bien podrían ser, “no son”]. A pesar de esta asepsia moral que sedimenta las bases de la ética surrealista, su propia lógica interna juega en su contra, en la medida en que, tal y como la crítica áspera de Dalí lo corrobora, esta dinámica procesual se detiene en uno de los extremos opuestos.

1914” (Bonnet s/f)³⁹. A partir de ello, completa sus reflexiones teóricas en torno a la escritura automática. A pesar de ello, la mayor parte de la crítica se ha orientado preferiblemente a una lectura que destaca este procedimiento como una expresión ininterrumpida del inconsciente, sin plantearse de qué modo opera en el texto o en el proceso de construcción textual. De hecho, los poemas surrealistas compuestos con la escritura automática no son arrojados sin pensar ni mucho menos son de carácter irracional. En realidad, son el resultado de un juego de asociaciones homofónicas e incluso homónimas. Por esta razón, Freud sostenía que “no hay en lo psíquico nada que sea producto de un libre albedrío, que no obedezca a un determinismo. Esperarás entonces, y con derecho, que lo inconsciente se haya apresurado a determinar lo que se dejó a su merced desde lo consciente” (1991c: 236). En esta misma línea, Marguerite Bonnet (1988c) precisa que no consiste en un abandono ciego a lo irracional, sino de un cuestionamiento consciente de las limitaciones de la razón: “Il s’agit non pas d’exalter un abandon aveugle à l’irrationnel, comme on l’a trop souvent dit, mais, en explorant cet irrationnel, de lutter contre une raison étroite et mutilante” (1347)⁴⁰. Habría que precisar, entonces, que el rasgo decisivo de la escritura automática no reside en una presunta irracionalidad, sino en la manipulación consciente de la arbitrariedad. En términos de Michael Riffaterre (1969), esta práctica textual consiste en la variedad de un código especial, el cual explicaremos más adelante, basado en lo que él denomina “metáfora hilada”:

La m. primaire, par contre, est susceptible d’arbitraire: il suffira qu’on ne puisse interpréter comme représentation de la réalité; qu’elle semble au contraire une modification du réel, ou, à la limite, une construction purement verbale; et que sa forme indique clairement que l’intervention de l’auteur a été toute mécanique (1969: 56)⁴¹.

Esta impresión o efecto arbitrario se logra a través de la intervención consciente del autor y no, como la misma definición del surrealismo lo indica, el resultado de un proceso inconsciente. Incluso, en respuesta de las críticas de Dalí a los inconvenientes de estas creaciones espontáneas, André Breton, en una conferencia dictada a los surrealistas belgas, posteriormente publicada bajo el título *Qu’est-ce que le surréalisme?* (1934), corrige y completa dicha definición de la siguiente manera:

La définition du surréalisme qui est passé dans le dictionnaire, définition reprise du Manifeste de 1924, ne rend compte que de cette disposition tout idéaliste et (pour des raisons de simplification et de grossissement volontaires destinées dans mon esprit à faire la fortune de cette définition) en rend compte en des termes qui peuvent donner à penser que je m’abusais alors en préconisant l’usage d’une pensée automatique, non seulement soustraite au contrôle de la raison mais encore délogée de “*toute préoccupation esthétique ou morale*”.

³⁹ “En efecto, a partir del inicio de esta estadía en Saint-Dizier, Breton descubre la obra de Freud a través del *Compendio de psiquiatría* del Dr. Régis y la obra que este escribió en colaboración con el Dr. Hesnard, *El Psicoanálisis*, publicada en Alca en 1914”.

⁴⁰ “No se trata de exaltar un abandono ciego a lo irracional, como se ha dicho muy a menudo, sino, explorando este irracional, de luchar contra una razón estrecha y mutiladora”.

⁴¹ “La m. primaria, contrariamente, es susceptible de lo arbitrario: bastará que no se pueda interpretar como representación de la realidad; que parezca al contrario una modificación de lo real, o, en el límite, una construcción puramente verbal; y que su forma indica claramente que la intervención del autor ha sido totalmente mecánica”.

Tout au moins eût-il fallu dire: préoccupation esthétique ou morale consciente [el resaltado es nuestro] (1992: 232)⁴².

Se trataba, concretamente, de ahondar en la necesidad de redefinir la escritura automática para darle una mejor cabida dentro del ámbito literario. Por cierto, resulta significativo que Breton se distanciara del dominio metapsíquico, del cual los trabajos de Charles Richet estaban en boga. En cierto sentido, era un movimiento estratégico a fin de refutar tanto las críticas del Partido Comunista Francés como el predominio de la prensa francesa de calificar las obras surrealistas como degeneradas. Es más, este proceso de recepción invalidaba sus invectivas contra los regímenes fascistas y el contenido subversivo de sus textos.

Como hemos mencionado anteriormente, se observa una cierta reserva de André Breton en cuanto al espiritismo, especialmente en relación con el desdoblamiento de la consciencia del médium durante la posesión del espíritu. Según Freud, las designaciones de “doble consciencia” y “subconsciencia” no son adecuadas para describir la dinámica de la psicología humana, debido a que se basan en la existencia de una consciencia ajena exterior a la nuestra: “Admiten describirse de la manera más certera como casos de escisión de la actividad del alma en dos grupos, siendo entonces una misma consciencia la que se vuelve alternadamente a un campo o al otro” (1992b: 167). Tal perspectiva permite esclarecer que la subsistencia y desarrollo fuera y por debajo de la consciencia normal del médium se trata, en realidad, de lo que entendemos por inconsciente. Este consiste en actos psíquicos que carecen de consciencia. Dicho de otro modo, este tópico psíquico se encuentra lejos de nuestra comprensión, porque desconocemos, en cierta medida, su naturaleza. A pesar de ello, Breton se opone al discurso espiritista, al que tacha de “terminologie nausébonde” (1992: 385), y se aleja de la concepción del automatismo psicológico de Pierre Janet, como degradación de las facultades mentales, en la medida en que el proceso de composición de los textos surrealistas se basa más en la teoría psicoanalítica. Es decir, buscan superar la resistencia del devenir-consciente del contenido de las ideas inconscientes o latentes para satisfacer aquellos deseos que resultan inconciliables con el conjunto de valores de la sociedad mediante la vía artística.

Tercero, esta apropiación y aplicación del psicoanálisis freudiano suele ir ligado a los procesos primarios de la doctrina del sueño: el desplazamiento, que dota de un valor psíquico a los elementos indiferentes percibidos durante el día por sustitución, y la condensación, cuyo mecanismo consiste en superponer diversos rasgos de personas u objetos en el trabajo del sueño para conformar una aparente unidad (reunirse en una sola imagen). En este sentido, podríamos describirlo como una transposición de la labor del sueño al proceso creativo o, para ser más precisos, del contenido manifiesto del sueño. En palabras de Freud,

⁴² “La definición del surrealismo que ha pasado en el diccionario, definición retomada del Manifiesto de 1924, solamente da cuenta de esta disposición totalmente idealista y (por razones de simplificación y de amplificación voluntarios destinados en mi espíritu a hacer la fortuna de esta definición) da cuenta en términos que da a pensar que yo equivocaba entonces preconizando el uso de un pensamiento automático, no solamente sustraído al control de la razón, sino también liberado de “*toda preocupación estética o moral*”. Por lo menos, hubiera sido necesario decir: preocupación estética o moral consciente”.

El contenido manifiesto del sueño es el sustituto desfigurado de los pensamientos oníricos inconscientes, y esta desfiguración es la obra de unas fuerzas defensoras del yo, unas resistencias que en la vida de vigilia prohíben [*verwehren*] a los deseos reprimidos de lo inconsciente todo acceso a la consciencia, y que aún en su rebajamiento durante el estado del dormir conservan al menos la fuerza suficiente para obligarlos a adoptar un disfraz encubridor (1991d: 30).

Se puede constatar a través de esta cita que las técnicas surrealistas se basan, en mayor medida, en la desfiguración o representación de los pensamientos inconscientes en la nueva existencia psíquica que supone el sueño. En *Les Vases communicants* (1932), considerado como un tercer manifiesto, Breton trata de conciliar el psicoanálisis de los sueños con el materialismo histórico de Marx para liberar la vida del hombre de la represión interna de la consciencia moral. Así el propósito del texto se manifiesta en el deseo idealista de “transformar el mundo” a través del sueño. A ello se le agrega el interés de los surrealistas por la sofocación de los afectos como resultado de la censura onírica, la cual permite la figuración onírica del deseo. Esta liberación moral del hombre se encuentra en una de las cuatro reflexiones en torno al sueño del *Manifeste du surréalisme* (1924): “Tue, vole plus vite, aime tant qu’il te plaira. Et si tu meurs, n’es-tu pas certain de te réveiller d’entre les morts? Laisse-toi conduire, les événements ne souffrent pas que tu les diffères”⁴³ (Breton 1988: 319). Aquí la afirmación de Breton dialoga con la función compensatoria del sueño, la que consiste en “*el cumplimiento (disfrazado) de un deseo (sofocado, reprimido)*” (Freud 1991a: 177). En una línea análoga, se ubica la observación de Pierre Janet, quien pone en especial relieve la formación de esta nueva vida psicológica: “L’attention est impossible, la volonté et le jugement sont presque toujours absents; c’est aussi bien une pensée en état de désagrégation qu’une personnalité en voie de formation”⁴⁴ (1894: 119). Al trasponer las fantasías diurnas o el cumplimiento de deseos inconscientes en el plano artístico, los surrealistas son capaces de recuperar de otro modo el vínculo con la realidad.

Finalmente, la escritura automática también se basa en la alucinación que, en términos de Schaeffer, “no es un no-ser, sino una realidad que es tomada no por lo que es efectivamente —a saber, una representación endógena— sino por otra cosa —una percepción—” (2012: 77). La reproducción del carácter nuevo de esta percepción sin objeto es aprovechada por el surrealismo para potenciar la redescrición metafórica de la realidad a partir de este nuevo proceso de escritura. Al decir de Janet, “elle paraît appartenir au monde extérieur et devenir objective”⁴⁵ (1894: 201). A pesar de todo este respecto, Dalí acentúa la hostilidad de sus alusiones crítico-contestarias hacia el paradigma surrealista con la publicación de *La conquista de lo irracional* (1935), publicado simultáneamente en francés e inglés por Éditions Surréalistes:

El surrealismo ofrece, en su primer período, métodos específicos de aproximación a las imágenes de la irracionalidad concreta. Estos métodos, basados en el papel exclusivamente pasivo y receptor del sujeto surrealista,

⁴³ “Mata, roba más rápido, ama tanto como te plazca. Y si tú mueres, ¿no es cierto que te despertarás entre los muertos? Déjate llevar, los acontecimientos no sufren que tú los difieras”.

⁴⁴ “La atención es imposible, la voluntad y el juicio son están casi siempre ausentes; es también un pensamiento en estado de disgregación como una personalidad en vías de formación”.

⁴⁵ “ella parece pertenecer al mundo exterior y devenir objetivo”.

están en proceso de liquidación, y ceden el paso a nuevos métodos surrealistas de exploración sistemática de lo irracional (2005: 409).

Cabe destacar en esta cita que las críticas a las limitaciones de estos procedimientos retóricos se basaban en dos inconvenientes. Por un lado, la evocación de imágenes por estos métodos “Dejan de ser imágenes desconocidas, ya que, al caer en el terreno del psicoanálisis, son fácilmente reductibles al lenguaje corriente” (409). Precisamente, Dalí cuestiona la experiencia creativa surrealista, debido a que las imágenes obtenidas por sus técnicas eran fenómenos que podían explicarse con facilidad a través de la interpretación de los sueños o de una de las tareas fundamentales del psicoanálisis, la cual consistía en lograr un gobierno consciente de la idea reprimida o inconsciente⁴⁶. De ahí que Freud sostuviera que “la interpretación del sueño es la vía regia hacia el conocimiento de lo inconsciente dentro de la vida anímica” (1991b: 597). En este sentido, la interpretación del contenido latente de los relatos oníricos anula la dialéctica de la surrealidad que se congela en un movimiento fijo de un determinado espacio: la realidad. Por otro lado, el segundo inconveniente resultaba ser que “su carácter esencialmente virtual y quimérico ya no satisface nuestros deseos ni nuestros “principios de verificación”, que fueron enunciados por vez primera por Breton en el *Discurs sur le peu de réalité* (sic)” (409). En dicho texto, el fundador del surrealismo realiza una reflexión teórica acerca del desvío del uso corriente del significado de las palabras mediante una aprehensión metafórica de la realidad. En palabras de Marguerite Bonnet,

Le monde sera véritablement recréé, et Breton ne craint pas de recourir de Nouveau à l’humour pour montrer la capacité réifiant d’associations inédites, comme le “lit en moelle de sureau. L’esprit se prépare ainsi à déplacer les bornes du “soi-disant réel” et peut envisager la création d’objets vraiment neufs, échappant aux contraintes de l’usage⁴⁷ (1992: 1444).

Dalí se opone a esta tensión entre los contrarios, especialmente por el hecho de que generan imágenes que poseen un poder alucinatorio: “Il est désirable que le pouvoir hallucinatoire de certains images, que le véritable don d’évocation que possèdent, indépendamment de la faculté de se souvenir, certains hommes, ne soient pas plus longtemps méconnus”⁴⁸ (Breton 1992: 278). Estas imágenes-representativas del sueño provienen, en su mayoría, de estímulos sensoriales que son asociados a impresiones vivenciadas en la vigilia. Sin embargo, tal y como señala Freud, al no tener un mundo exterior con qué compararlas, se asumen como alucinaciones: “podemos enunciar, siguiendo a todos los autores expertos en la materia, que el sueño *alucina*, reemplaza

⁴⁶ Cabe resaltar que las obras de Freud fueron traducidas al francés entre 1921 y 1924: “*La Psychoanalyse*, trad. Yves Le Lay, Genève, SONOR, 1921; *Cinq leçons sur la psychoanalyse*, trad. Yves Le Lay, Payot, 1922; *Introduction à la psychanalyse*, trad. S. Jankélévitch, Payot, 1923; *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, trad. Blanche Reverchon, Gallimard, 1923; *Totem et tabou*, trad. S. Jankélévitch, Payot, 1923; *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. Édouard Marty et Marie Bonaparte, N. R. F., 1923; *Psychologie collective et analyse du moi*, trad. S. Jankélévitch, Payot, 1924” (Bonnet 1988d: 1347).

⁴⁷ [“El mundo será verdaderamente recreado, y Breton no teme recurrir de nuevo al humor para mostrar la capacidad cosificante de asociaciones inéditas, como “la cama blanda de sauco. El espíritu se prepara así para desplazar los límites de lo “supuestamente real” y puede considerar la creación de objetos verdaderamente nuevos, que escapan de las constricciones del uso”].

⁴⁸ “Es deseable que el poder alucinatorio de ciertas imágenes, como el verdadero don de evocación que poseen, independientemente de la facultad de recordar, ciertos hombres, ya no sean por mucho tiempo desconocidas”.

pensamientos por alucinaciones” (1991a: 73). Esto se debe, en parte, porque uno de los procesos primarios del sueño —el desplazamiento— desfigura la exteriorización del deseo. Además, los surrealistas aprovechan las deformaciones léxicas del sueño para trasladarlo al texto, con la finalidad de producir nuevas estructuras significantes a nivel sintáctico con un efecto semántico inusitado. Por esta razón, Dalí critica este poder alucinatorio en la medida en que se aparta de la realidad, al mismo tiempo que su efecto es momentáneo hasta que la trama del contenido latente sea desentrañada por un (auto)análisis.

La tendencia de Dalí de parodiar, desechar y superar los límites de los discursos socioculturales vigentes y de las normas estéticas y éticas del surrealismo lo encamina a adoptar una posición radicalmente distinta de este movimiento. Mejor dicho, al centrarse en las posibilidades artísticas latentes de la palabra ‘paranoia’, plantea una salida fuera de los límites de la escritura automática. En estas relaciones de sentido, lo que en términos de Bajtín describiríamos como la apropiación de la palabra ajena de un determinado sujeto discursivo en un nuevo contexto, la réplica del autor respecto a la técnica surrealista como recurso lingüístico de representación corresponde a la polémica oculta: “El hecho de tomar en cuenta la palabra opuesta (*Gegenrede*) produce transformaciones específicas en la estructura de la palabra del diálogo, dándole un carácter de acontecimiento e iluminando el mismo objeto del discurso de una manera nueva, descubriéndole nuevos aspectos inaccesibles a la palabra monológica” (Bajtín 2005: 287). De esta manera, Dalí no solamente se limita a señalar los problemas estéticos del surrealismo, sino que se anticipa a la réplica para promover el mecanismo paranoico como una nueva definición de este movimiento. Esto suscitará una rivalidad con André Breton, en vista de que “le surrealisme automatique selon Breton est remplacé par le surréalisme paranoïaque selon Dalí (attitude qui aboutira en 1942, après la rupture avec Breton, à cette définition lapidaire du surréalisme: “Le surréalisme c’est moi”⁴⁹ (Cape 2011: 169). En la siguiente tabla podemos observar tanto la definición de surrealismo desde la perspectiva de André Breton como la de Dalí:

| BRETON | DALÍ |
|--|--|
| <p>Surréalisme, n. m. Automatismes psychique pur par lequel on se propose d’exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de tout autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l’absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou moral.</p> <p>ENCYCL. Philos. Le Surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d’associations négligées jusqu’à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à</p> | <p>PARANOÏA: Délire d’interprétation comportant une structure systématique.</p> <p>ACTIVITÉ PARANOÏAQUE-CRITIQUE: Méthode spontanée de “connaissance irrationnelle” basée sur l’objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes⁵¹ (citado en Breton 1992: 256).</p> |

⁴⁹ “El surrealismo automático según Breton es reemplazado por el surrealismo paranoico según Dalí (actitud que desembocará en 1942, después de la ruptura con Breton, en esta definición lapidaria del surrealismo: “El surrealismo soy yo”.

| | |
|--|--|
| ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie [...] (1988: 328) ⁵⁰ . | |
|--|--|

Nota. Elaboración nuestra.

Como puede verse, mientras el punto de vista bretoniano radica en la manifestación escrita o verbal no voluntaria del automatismo psíquico (sea el sueño o las asociaciones de los actos fallidos), el daliniano pone en especial relieve la exteriorización “crítica” y “sistemática” del brote delirante que caracteriza al fenómeno paranoico. Es decir, el delirio, en oposición a la lógica pasiva de las nuevas existencias psíquicas del automatismo, no depende de imágenes obtenidas por cierto grado de arbitrariedad, sino que es “elaborado intelectualmente, coherente en una unidad, sin groseras contradicciones internas” (Lacan 1987: 27). Desde la perspectiva de Anouck Cape,

sa logique lui confère encore une capacité de communication qui le rend bien plus dangereuse et destructrice pour le monde réel que l'hallucination, car “les diverses formes que peut prendre l'objet en question seront controlables et reconnaissables pour tout le monde, dès que le paranoïaque les aura simplement indiquées⁵² (2011: 165).

Con controlables, se refiere al hecho de que, a diferencia de la escritura automática, el autor puede ejercer una manipulación consciente de los diversos elementos con los que construirá el texto literario.

Cabe recordar que la modernización de la taxonomía de las enfermedades mentales en psiquiatría se había iniciado a inicios del siglo xx por Emil Kraepelin en respuesta a los malentendidos y desórdenes terminológicos. En esos primeros decenios, la paranoia, que aún suscitaba una serie de confusiones definitorias, sería descrita por el mismo autor de la siguiente manera:

edificarse sobre cimiento de ilusiones toda una construcción ilusoria conceptual del mundo en forma de sistema. La enfermedad se orienta por una determinada descentralización del punto de vista del enfermo sobre las cosas de la vida. Son primero sospechas que van gradualmente convirtiéndose en certidumbre, en convicciones invencibles; después las ilusiones enrédanse con las percepciones

⁵¹ PARANOIA. Delirio de interpretación que implica una estructura sistemática.

ACTIVIDAD PARANOICO-CRÍTICA: Método espontáneo de “conocimiento irracional” basado sobre la objetivación crítica y sistemática de las asociaciones e interpretaciones delirantes”.

⁵⁰ “Surrealismo, n. m. Automatismo psíquico puro por el cual uno se propone expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, al margen de toda preocupación estético o moral.

ENCICLOP. Filos. El surrealismo descansa sobre la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación descuidadas hasta su surgimiento, en la omnipotencia del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento. Tiende a arruinar definitivamente los otros mecanismos psíquicos y a sustituirse con estos en la resolución de los principales problemas de la vida [...]”.

⁵² “Su lógica le confiere una capacidad de comunicación que lo vuelve más peligroso y destructor para el mundo real que la alucinación, ya que “las diversas formas que puede tomar el objeto en cuestión serán controlables y reconocibles por todo el mundo, desde que el paranoico los haya indicado”.

reales, con lo sucesos de la vida concebidos de modo enfermizo, con los prejuicios consiguientes (1988: 161-162).

Más adelante, agregaría lo siguiente:

se trata de un sistema delirante, duradero, inamovible, de desarrollo insidioso y de aparición por causas internas, acompañado por un perfecto mantenimiento de la claridad y orden de pensamientos, voluntad y proceder (2012: 67-68)

Estos pasajes sobre la paranoia kraepeliniana aportan una información valiosa para sustentar la estrecha relación que mantiene con la actividad paranoico-crítica. En esta podemos observar que hay un eco que remite claramente a la interpretación patológica de los acontecimientos en el mundo externo, la cual es aprovechada por Dalí para proponer una nueva modalidad de escritura, dado que, a diferencia de la dimensión psicótica del automatismo psicológico, este trastorno mental implica una “invasión sin ruptura” y una “duración sin evolución demencial” (Lacan 1987: 103). Es decir, no conduce a una disgregación de la personalidad ni a una demencia, sino que se caracteriza solamente por el desarrollo progresivo de las ideas delirantes que se agrupan en sistemas. Precisamente, esta sistematización del delirio es lo que también considera Dalí en su ensayo, a lo que él denomina particularmente “simulacro”, esto es, la reproducción del modelo cognoscitivo de las ideas inconscientes. De ahí que señale que “Los nuevos simulacros que el pensamiento paranoico puede súbitamente hacer surgir, no sólo tendrán su origen en el inconsciente, sino que la fuerza del poder paranoico se pondrá al servicio de éste” (Dalí 2005: 201). Asimismo, la preferencia por un léxico marcadamente rebuscado o preciosista presenta una correspondencia estructural con los escritos de Aimée, caso analizado por Jacques Lacan. Este asevera que, en dicha “intoxicación literaria” de la personalidad de esta paciente, ciertas palabras no necesariamente son empleadas según su significado léxico, sino que adquieren nuevos usos de acuerdo con la sistematización del tipo de delirio (persecución, imaginación, hipocondría, grandeza, interpretación, etc.). En el caso de Dalí, abunda un léxico proveniente de diversas disciplinas científicas que enriquece la representación delirante —entiéndase como metafórica— de la realidad. Por esta razón, el psiquiatra francés afirma que esta transposición del brote delirante en las producciones literarias de los paranoicos “no tienen a menudo nada que pedirle a la inspiración de los artistas más grandes (sentimientos de la naturaleza, sentimiento idílico y utópico de la humanidad, sentimiento de reivindicación antisocial)” (1987: 336). Tal vez, los puntos en común que presentan ambos autores se deban al testimonio que rescata Anouck Cape sobre la polémica de quién ejerció la influencia determinante sobre el otro:

Quand je suis arrivé à lui parler, je lui ai dit: “Dalí, vous savez bien connu Lacan?” Il m’a dit: “Lacan? C’est moi qui ai fait sa thèse!” Le lendemain [...] j’attrape Lacan et je lui dis: “Dis donc, tu as été très lié avec Dalí, toi? C’est important du point de vue historique. Est-ce que ça t’ennuierait de dîner un de ces soirs avec lui?” “Mais quand tu voudras! Mais tu sais, Dalí, c’est moi que lui ai donné son titre pour toute son oeuvre: la “paranoïa critique”, c’est de moi qu’il l’a prise!”⁵³ (citado en 2011: 173-174).

⁵³ [“Cuando llegué a hablarle, le dije: “Dalí, ¿usted ha logrado familiarizarse con Lacan?” Él me dijo: “¿Lacan? Soy yo quien ha hecho su tesis”. Al siguiente día [...] alcancé a Lacan y le dije: “Dime, pues, ¿has estado muy vinculado con Dalí? Es importante desde el punto de vista histórico. ¿Te enojaría cenar

Esta anécdota no carece de sentido para la presente lectura si se tiene en cuenta que ambos autores colaboraron en el primer número de la revista *Minotaure* (1933): “Interprétation paranoïaque-critique de l’image obsédante “L’Angélu” de Millet” (Salvador Dalí) y “Le problème du style et les formes paranoïaques de l’expérience” (Dr. Lacan). En consecuencia, subyace un diálogo indudable, debido a que la tesis de Lacan contribuye, de acuerdo con Cape (2011), a validar científicamente el procedimiento retórico daliniano. Asimismo, algunos de los artículos del psiquiatra francés conservan grados de semejanza con la imagen múltiple generada por el mecanismo paranoico. En “El problema del estilo y las formas paranoicas de la experiencia”, este sostiene que el delirio “revela una gran fecundidad en fantasmas de repetición cíclica, de multiplicación ubicuista, de periódicos retornos sin fin de unos mismos acontecimientos, en “dobletes” y “tripletes” de unos mismos personajes, a veces en alucinaciones de desdoblamiento de la persona del sujeto” (1987: 336). Salvo por los signos de alucinación, dicha multiplicación de sujetos e incluso de objetos remite a la imagen múltiple del mecanismo paranoico, en la que un mismo objeto, a partir de una repetición indefinida, puede generar una serie distinta de configuraciones semánticas. Según la misma explicación de Dalí, “La actividad paranoicocrítica descubre por este método «significados» nuevos y objetivos de lo irracional, hace pasar tangiblemente el mundo mismo del delirio al plano de la realidad” (2005: 413). En tal sentido, modifica la representación de los objetos para descubrir nuevos significados, lo que lo asemeja al proceso de reelaboración paranoica de la realidad.

Como mencionamos arriba, el mecanismo paranoico no solamente se aparta del automatismo psíquico, sino que también ejerce una notoria influencia sobre el pensamiento de André Breton y Paul Éluard, quienes ensayarán la simulación⁵⁴ de los trastornos mentales con la publicación de *L’Immaculée Conception* (1930), cuyo título se encuentra en las antípodas del catolicismo. De esta manera, los surrealistas aplican el principio de experimentación de la lengua con más libertad y creatividad. Sobre la base de la clasificación delimitada de los trastornos mentales planteada por el Dr. Rogues de Fursac en *Les écrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales* (1905), proponen una ampliación operativa de la escritura automática. En ella la técnica de la simulación, fundada en una relación de representación con la grafomanía y la glosolalia⁵⁵ de los alienados, modeliza la realidad y, por consiguiente, se perfila como una renovación literaria que reforma la visión del hombre:

La Inmaculada Concepción será por siempre la fuente experimental a la que habrá que remontarse para reconocer el poder que tiene el pensamiento para adoptar sucesivamente todas las modalidades de la locura: reconocer este poder equivale a admitir la realidad de tal locura y a afirmar su existencia latente en el pensamiento humano (Dalí 2005: 216).

una de estas tardes con él?” “¡Pero cuando quieras! Pero sabes Dalí, soy yo quien le ha dado su título para toda su obra: la “paranoia crítica”, es de mí de quien la ha tomado”].

⁵⁴ En términos de Schaeffer (2002), consistiría en “designar la creación de modelos cognitivos, una actividad exenta de toda intención de engaño y todo componente de simulacro (en el sentido de ilusión)” (57).

⁵⁵ La grafomanía es la pasión de la escritura, es decir, el acto de escribir mucho, mientras que la glosolalia se refiere al lenguaje inventado por los enfermos mentales (Cape 2011: 80). Cabe recordar que estos trastornos del lenguaje escrito son considerados por los médicos psiquiatras como patologías. En cambio, en los surrealistas, se tratan de figuras retóricas o presupuestos estéticos del movimiento.

Si bien los manuales de psiquiatría y los escritos de locos inspiran nuevas prácticas de escritura experimentales a fin de renovar diversos géneros literarios, entre los cuales destaca el lírico, subyace una paradoja en la revalorización de la actividad artística de los alienados. Aunque varios de ellos se dedicaban a producir textos y dibujos, solamente “l’oeuvre elle-même recoit une consécration littéraire de la part d’écrivains confirmés”⁵⁶ (Cape 2011: 12). Frente a esto, el surrealismo asume, en líneas generales, una posición antipsiquiátrica⁵⁷ al cuestionar radicalmente las técnicas disciplinarias de poder de los asilos. De esta manera, en “Les Possessions”⁵⁸, Breton y Éluard, que llevan una marca indudable del saber médico, proporcionan una introducción a los ensayos de simulación de los trastornos mentales, en la que se pone de manifiesto la ampliación de las posibilidades de la escritura automática por medio de la simulación y la ruptura de los códigos literarios vigentes, especialmente las formas métricas tradicionales de la poesía: “*C’est assez dire que nous en proposerions fort bien la généralisation et qu’à nos yeux “l’essai de simulation” de maladies qu’on enferme remplacerait avantageusement la ballade, le sonnet, l’épopée, le poème sans queue ni tête et autres genres caducs*”⁵⁹ (Breton 1988: 849). Partiendo de este punto de vista, si bien es cierto que estos géneros discursivos existentes o sus elementos constitutivos sirven como modelos de escritura para los autores, no se conforman a sus reglas, sino que, a partir de estas, se desprenden unas nuevas, con las cuales constituyen un nuevo sistema de producción literaria.

Por otro lado, Marguerite Bonet y Étienne-Alain Hubert se apoyan en las consideraciones de Alain Rauzy, quien identifica cuatro psicosis simuladas en *L’Immaculée Conception*: “... manie aiguë, paralyse générale, délire d’interprétation, démence précoce”⁶⁰ (citado en 1988: 1640). En cuanto al delirio de interpretación o paranoia, los investigadores identifican una función propia del automatismo, la cual consiste en realizar una serie de asociaciones semánticas y fónicas que, a su vez, representan, en cierta medida, los conflictos internos de la psique humana: “nous y troverons la germination du signifiant propre à l’automatisme; ainsi le mot “parquet” connaît une expansion humoristique en “perroquet”, “bâillant” se transforme à l’improviste en “baillant”⁶¹ (1988: 1651). A partir de este juego léxico y lógico-semántico, los autores logran estructurar el texto y modificar el aspecto de sus elementos lingüísticos sobre la base de un delirio de contenido ornitológico (1662), lo que contribuye a crear e intensificar el efecto de desrealización.

⁵⁶ “La obra misma recibe una consagración literaria por parte de los escritores confirmados”.

⁵⁷ A modo de ejemplo, véase el artículo polémico “Le Médecine mentale devant le surréalisme” de André Breton.

⁵⁸ Respecto al significado de “Possessions”, hace referencia a otra realidad más afín al espíritu surrealista: “Sur un autre plan, le mot affirme contre les psychiatres que la fuite de la pensée hors du monde réel dans la psychose exprime une modalité autre de moi et non sa totale “désappropriation”, selon le terme utilisé par des médecins” (Bonnet y Hubert 1988: 1638). [“Sobre otro plano, la palabra afirma contra los psiquiatras que la fuga del pensamiento fuera del mundo real en la psicosis expresa un modalidad-otra del yo y no su total “disgregación”, según el término utilizado por los médicos”].

⁵⁹ “*Es suficiente decir que propondremos perfectamente la generalización y que a nuestros ojos “el ensayo de simulación” de enfermedades que se presupone reemplazaría con mucha ventaja a la balada, al soneto, a la epopeya, al poema sin pies ni cabeza y a otros géneros caducos*”.

⁶⁰ “... manía aguda, parálisis general, delirio de interpretación, demencia precoz”.

⁶¹ “encontramos allí la germinación del significante propio al automatismo: así la palabra “parqué” admite una expansión humorística en “loro”, “bostezando” se transforma al improvisto en “entregando”.

En “Prière d’insérer para *La femme visible*”, aparecido unos meses antes, Breton y Éluard afirmarán lo siguiente:

La pensée dialectique conjugée à la pensée psychanalytique, l’une l’autre [sic] se couronnant de ce que Dali appelle d’une manière saisissante, la pensée paranoïaque-critique, est le plus admirable instrument qui ait encore été proposé pour faire passer dans les ruines immortelles le fantôme-femme au visage vert-de-grisé, à l’oeil riant, aux boucles dures qui n’est pas seulement l’esprit de notre naissance, c’est-à-dire le Modern Style, mais encore le fantôme toujours plus attirant du *devenir*⁶² (Breton 1988: 1028).

Lo que podemos advertir de la cita es la confluencia de dos discursos sociales: el psicoanálisis y el materialismo histórico. Respecto a esto, Étienne-Alain Hubert resalta la importancia que significó la contribución de Dalí para el surrealismo:

L’apport de Dali que constitue “la pensée paranoïaque-critique”, où s’exerce la précision la plus méticuleuse dans l’attention aux fantasmes les plus délirants, est considéré par Breton et Éluard comme une synthèse des pensées dialectique et psychanalytique, en même temps qu’il est intégré à l’arsenal surréaliste des années 1930, époque où se noue chez plus d’un l’alliance du politique et de l’imaginaire pour la refonte du monde et l’avènement d’un autre futur⁶³ (1988: 1766).

A partir de la interacción dialógica entre los diversos lenguajes socioculturales, según Bajtín, se genera el estilo y, por consiguiente, el discurso del autor:

Por eso la experiencia discursiva individual de cada persona se forma y se desarrolla en una constante interacción con los enunciados individuales ajenos. Esta experiencia puede ser caracterizada, en cierta medida, como proceso de asimilación (más o menos creativa) de palabras ajenas (y no de palabras de la lengua). Nuestro discurso, o sea, todos nuestros enunciados (incluyendo obras literarias), están llenos de palabras ajenas de diferente grado de “alteridad” o de asimilación, de diferente grado de concientización y de manifestación. Las palabras ajenas aportan su propia expresividad, su tono apreciativo que se asimila, se elabora, se reacentúa por nosotros (2018: 276).

Como una labor de transcodificación, el mecanismo paranoico, a diferencia del automatismo psíquico, volvería productivo cualquier clase de discurso, porque en la exploración e interpretación del proceso de construcción poética le otorga una nueva configuración semántica. En ese sentido, el proceso de asimilación de los fragmentos discursivos del psicoanálisis y el materialismo histórico, los cuales, a su vez, son pretextos de los escritos programáticos del surrealismo, implican un distinto grado de reelaboración. Como se sabe, las reflexiones teóricas de Freud no serán conocidas hasta

⁶² “El pensamiento dialéctico conjugado al pensamiento psicoanalítico, el uno y el otro efectúan lo que Dalí llama de una manera comprensible, el pensamiento paranoico-crítico, es el instrumento más admirable que haya sido propuesto precisamente para introducir en las ruinas inmortales el fantasma-mujer en el rostro verdigrís, en el ojo riente, en los bucles duros que no es solamente el espíritu de nuestro nacimiento, es decir el Modern Style, sino también el fantasma cada vez más atractivo del *devenir*”.

⁶³ “El aporte de Dalí que constituye “el pensamiento paranoico-crítico”, donde se ejerce la precisión más meticulosa en la atención a los fantasmas más delirantes, es considerado por Breton y Éluard como una síntesis de los pensamientos dialéctico y psicoanalítico, al mismo tiempo que es integrado en el arsenal surrealista de los años de 1930, época donde se gesta en más de uno la alianza de lo político y de lo imaginario para la refundición del mundo y el advenimiento de otro futuro”.

1921, especialmente la traducción al francés de *La Science des rêves* [Interpretación de los sueños, en español] en 1926 por la editorial Alcan (Bonnet 1988c: 1347). Como hemos mencionado arriba, Breton se inicia en el psicoanálisis freudiano a través del libro *La psychanalyse* (1914) de Régis y Hersnard, el cual aún no poseía conocimientos profundos sobre este fenómeno y su relación con el inconsciente. En el caso de Dalí, Ian Gibson señala que

Habría topado, seguramente, con varias referencias al fenómeno en *La interpretación de los sueños*, pero, lo que es más importante, puede que leyera las *Conferencias introductorias al psicoanálisis*, en las que Freud reitera su convicción de que la paranoia “es siempre consecuencia de una defensa contra los impulsos homosexuales de extrema intensidad. (1998: 337-338)

Efectivamente, en *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente* (1910), Freud analiza el caso del doctor Schreber, quien sufre de delirios de persecución, debido a que “el contenido de la fantasía de deseo [homosexual] pasó a ser el de la persecución” (1991e: 45). Sin embargo, desde nuestra perspectiva, la salvedad frente a esta fuente consiste en descartar esta concepción del carácter paranoico de Dalí como una defensa ante su deseo homosexual. Al contrario, el autor catalán parece tomar en cuenta una de las consideraciones psicoanalíticas sobre este trastorno mental en el texto *Psicopatología de la vida cotidiana*, en cuyas páginas se pone de relieve no solamente la visión más aguda de los paranoicos, sino su capacidad de reconstruir la realidad: “Un rasgo llamativo y universalmente señalado en la conducta de los paranoicos es que otorgan la máxima significación a los pequeños detalles, en que ordinariamente no reparamos, del comportamiento de los demás; de ellos extraen interpretaciones y las convierten en base de unos extensos razonamientos” (1991c: 248). Respecto a esto, Brad Epps afirma que “El detallismo es importante no sólo porque requiere la atención del espectador sino también porque contribuye a lo que Dalí presenta como la libertad de la interpretación, ese proceso supuestamente delirante e interminable de asociación, (re)figuración, y (re)formación” (1994: 313). Uno de los problemas de este análisis es que el autor no tiene en cuenta que Dalí en ningún momento a lo largo de su ensayo habla de someter un objeto a estos procesos que implican una serie de modificaciones, sino más bien se trata de reconfiguraciones semánticas (manipulaciones retóricas) que pluralizan las conexiones con los elementos de la realidad, de manera que terminen reconstruyéndola. Así pues,

Es a través de un proceso netamente paranoico que ha sido posible obtener una imagen doble: es decir, la representación de un objeto que, sin la más mínima modificación figurativa y anatómica, sea al mismo tiempo la representación de otro objeto absolutamente diferente, representación despojada también de todo tipo de deformación o anormalidad que pudiese hacer pensar en cualquier manipulación (Dalí 2005: 203)

En otras palabras, los paranoicos proyectan su psicología interna en el mundo exterior, en el que por medio de sus interpretaciones se condensan o contaminan sus ideas con pensamientos inconscientes que “logran expresarse por caminos insólitos, a través de asociaciones extrínsecas, como modificación de otros pensamientos” (1991c: 269). A partir de lo anterior, se podría concluir que ellos perciben la realidad de manera

simbólica. Mientras que para la gente común la paranoia consistiría en un error de juicio, en vista de que la idea delirante imposibilita la preservación de la realidad exterior, los paranoicos conservan la deformación de esta por medio de los errores de juicio: “Sólo a los espíritus más selectos y ecuanímenes parece serles posible preservar la realidad exterior percibida de la deformación que ella suele experimentar al refractarse en la individualidad psíquica de quien percibe” (1991c: 223).

Respecto al materialismo, conviene examinar más de cerca de qué manera está superpoblado por dos pretextos fundamentales —Georges Bataille y Karl Marx—, los cuales, de cierta manera, aclaran la posición de Dalí sobre la ideología dominante de aquella época. Por un lado, es notorio el eco dialógico del lenguaje sociopolítico empleado por el surrealismo, especialmente en el *Second manifeste du surréalisme* (1929), que manifiesta un cambio paradigmático al incluir a Marx. Como se sabe, buena parte de los debates y polémicas del surrealismo gira en torno a las dificultades entre su estética y el compromiso político con el comunismo. Esta exigencia por parte de los partidarios del comunismo francés significó una crisis interna dentro del grupo respecto de las funciones ya establecidas. Por esta razón, en diciembre de 1924, el manifiesto surrealista no pasaría desapercibido por el Partido Comunista Francés, ya que, en la revista *Le Peuple: organe quotidien du syndicalisme. Confédération générale du travail*, Henry Poulaille remarcaba lo siguiente:

Il y a un embrouillamini effarant dans ces premières heures du nouveau mouvement. Au fond, nouveau?... Ce bateau, c'est l'ancien bateau dada avec une nouvelle couche de peinture et un nouveau nom de baptême. [...] Ce papier que je consacrerai à des oeuvres de cette veine, ne le pourrai-je noircir plus utilement? Ai-je le droit de m'arrêter sur ces fantaisies, alors que la réalité de la vie pèse si douloureusement sur le destin de l'homme, et l'ouvrier qui me lira n'a que faire de cette littérature. Car cela n'est que littérature, la pire littérature, une littérature qui n'aucune assise, pour laquelle la réalité de l'objet ne compte plus⁶⁴ (1924: 4).

Este ataque hostil se debe a la definición que se le atribuye al surrealismo, la cual consistía en liberar la vida de las restricciones sociales bajo el concepto freudiano de la sublimación. Según Freud, la sublimación se consigue “cuando uno se las arregla para elevar suficientemente la ganancia de placer que proviene de las fuentes de un trabajo psíquico e intelectual” (1992d: 79). Dicho de otro modo, cuando la realidad deniega la satisfacción de algunos deseos, la sublimación actúa como un mecanismo de defensa contra este sufrimiento del hombre para darle a las pulsiones una meta cultural. Sin embargo, Freud advierte que la sublimación o, en este caso, las satisfacciones de las fantasías del artista producen un alejamiento ilusorio de la realidad: “Empero, la débil narcosis que el arte nos causa no puede producir más que una sustracción pasajera de los apremios de la vida; no es lo bastante intensa para hacer olvidar una miseria objetiva

⁶⁴ “Hay un embrollo espantoso en las primeras horas de este nuevo movimiento. En el fondo, ¿nuevo?... Este barco es el antiguo barco con una nueva capa de pintura y un nuevo nombre de bautizo. [...] Este papel que consagraría a obras de esta vena, ¿no podría perjudicarlo más útilmente? Tengo el derecho de detenerme en estas fantasías, mientras que la realidad de la vida pesa tan dolorosamente sobre el destino del hombre, y el obrero que me leerá no tiene más que hacer con esta literatura. Debido a que no es más que literatura, la peor literatura, una literatura en la que nadie se funda, por la cual la realidad del objeto ya no cuenta”].

{real}}” (80). Pese a ello, el surrealismo, a grandes rasgos, no implicaba un refugio absoluto del mundo exterior; al contrario, era un método que lograba un nuevo modo de expresión análogo al descontento del hombre frente a lo que Susana Reisz, basándose en Bajtín, ha denominado el representante acreditado:

la voz del representante acreditado “típico” o “ideal” del propio grupo social es la que termina por imponerse sobre la otra. Esta premisa no implica, sin embargo, que haya que suponer una suerte de parálisis ideológica, ya que, como bien se sabe, no son raros los casos en los que un individuo inicia un proceso de rebelión contra la voz colectiva que ha encauzado sus actos hasta cierto momento de su vida (1996: 35).

De esta manera, el surrealismo constituye un proceso de rebelión contra el sistema de valores del representante acreditado ideal (la burguesía francesa), en la medida en que cuestiona la legitimidad de este modelo. Ante ello, André Breton adopta una visión propia del mundo junto con un sistema de valores propio para afirmarse dentro de un grupo de jóvenes artistas como el representante acreditado del surrealismo. Así el pacto surrealista será un mandato ético para todos los miembros de esta escuela, al mismo tiempo que tendrá la capacidad de controlar la conducta de estos⁶⁵. Esta rebelión contra la ideología burguesa se puede leer en un fragmento del manifiesto, en el que se critica a la racionalidad:

Le rationalisme absolu qui reste de mode ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience. Les fins logiques, par contre, nous échappent. Inutile d’ajouter que la expérience même s’est vu assigner des limites. Elle tourne dans une cage d’où il est de plus en plus difficile de la faire sortir. Elle s’appuie, elle aussi, sur l’utilité immédiate, et elle est gardée par le bon sens. Sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l’esprit tout ce qui se peut taxer à tort ou à raison de superstition, de chimère, à proscrire tout mode de recherche de la vérité qui n’est pas conforme à l’usage⁶⁶ (Breton 1988: 316).

En estas líneas, Breton subraya cómo la voz colectiva orienta y limita el conocimiento en detrimento de la imaginación, a fin de legitimar una visión del mundo emparentada con los valores burgueses. Aunque la imaginación se encuentra subyugada por el sentido común, en ella persiste un rasgo amenazante contra la estabilidad del orden

⁶⁵ Como ya se ha mencionado en el apartado anterior de este capítulo, el pacto surrealista (“pacte surréaliste”): “Car le surréalisme ne se réduit pas plus à un acte d’allégeance au marxisme qu’il ne se confond avec la pratique de l’écriture automatique: il est une exigence permanente de l’être ou il n’est rien. En d’autres termes, il est une aventure spirituelle assez rigoureuse pour que le moindre manquement grave à l’une de ses options fondamentales fasse figure de rupture de contrat” (Bonnet y Pierre 1988: 1585). [“En vista de que el surrealismo ya no se reduce a un acto de lealtad al marxismo que no se confunde con la práctica de la escritura automática: es una exigencia permanente del ser o no es nada. En otros términos, es una aventura espiritual lo bastante rigurosa para que la menor falta grave a una de sus opciones fundamentales haga figura de ruptura de contrato”].

⁶⁶ [“El racionalismo absoluto que sigue de moda solo permite considerar hechos que dependen estrechamente de nuestra experiencia. Los fines lógicos, por el contrario, se nos ocultan. Inútil añadir que a la experiencia misma se le ha fijado límites. Ella da vueltas dentro de una jaula, donde cada vez es más difícil hacerla salir. Ella se apoya también en la utilidad inmediata y está vigilada por el sentido común. Bajo apariencia de civilización, bajo pretexto de progreso, se ha logrado expulsar del espíritu todo lo que se puede clasificar con o sin razón de superstición, de quimera, para proscribir todo modo de búsqueda de la verdad que no está conforme al uso”.]

social. De este modo, el fundador del surrealismo introduce la relevancia del psicoanálisis freudiano, sobre todo, la interpretación de los sueños: “Il faut en rendre grâce aux découvertes de Freud”⁶⁷ (Breton 1988: 316). El proyecto del surrealismo iba más allá de lo estético, pues tenía un programa sociocultural que buscaba reenfoque la preocupación de las miserias de la realidad a través de la exploración de la psique. Así, se lograba emprender un cambio de la realidad social desde lo individual por medio de uno de sus propósitos: “provoquer, au point de vue intellectuel et moral, une *crise de conscience* de l’espèce la plus générale et la plus grave [...]”⁶⁸ (1988: 781).

Teniendo en cuenta señaladamente el proceso de recepción de los manifiestos surrealistas, los comunistas franceses echan por tierra su programa estético-ideológico, ya que, a sus ojos, se concibe como una actividad separada de la vida y, por consiguiente, de la producción y proceso vital real de los hombres, en los que se exponen las limitaciones ideológicas de la clase social dominante (la burguesía francesa). Desde este punto de vista, caerían en la categoría de socialistas reaccionarios, en la medida en que, en palabras de Marx y Engels, “perciben, ciertamente, el antagonismo de las clases, así como la efectividad de los elementos disolventes en la propia sociedad dominante. Pero no vislumbran, en lo que hace al proletariado, iniciativa histórica propia alguna, no divisan movimiento político alguno específico del mismo” (2018: 349). De esta manera, los surrealistas disuelven el programa político insurreccional del proletariado como clase al emplearlo a modo de propaganda de un diseño político-social propio. El surrealismo, al proponer prácticas escriturales para explorar el inconsciente del hombre, solo representaría el deseo de satisfacer las necesidades básicas de la vida material del hombre ante la imposibilidad de poder vivir en condiciones óptimas. Sin embargo, no puede producir las condiciones materiales necesarias para satisfacer este deseo del proletariado de liberación del dominio de la clase burguesa de la acumulación de capital.

Lo anterior se evidencia cuando Breton publica *Létigime défense* (1926), en el que declara abiertamente la adhesión del surrealismo al comunismo. En dicho *brochure*, relata cómo tuvo que defender el programa político de la nueva estética ante las acusaciones de “anticomunista” y “contrarrevolucionario” (1988: 795). Asimismo, responde a uno de sus agresores de la revista *L’Humanité*: Henri Barbusse, quien había excluido a los surrealistas de las novedades literarias. Precisamente, Breton se indigna ante la elección que realiza este autor en la sección literaria, Paul Caludel y Jean Cocteau, por el hecho de que ambos escritores rehabilitan los ideogramas de patria y familia, pertenecientes a la clase social dominante, en honor a la figura política de Stalin. Es decir, dejan de lado uno de los principios del comunismo que consiste en anular y superar la organización social vigente. De este modo, perviven las ideas de la clase social dominante, por lo que se restaura una ideología del grupo social dominante. Por este motivo, el líder del surrealismo decide denigrar la actividad cultural de dicha revista, debido a su falta de disciplina interna, de la siguiente manera: “Les courants véritables de la pensée moderne s’y manifestent moins que partout ailleurs. La vie des idées y est à peu près nulle. Tout s’y passe en doléances vagues, dénigrement oiseux,

⁶⁷ “Es necesario dar gracias a los descubrimientos de Freud”.

⁶⁸ “provocar, desde el punto de vista intelectual y moral, una *crisis de conciencia* del tipo más general y más grave [...]”.

petites conversations”⁶⁹ (1992: 285). Páginas más adelante, niega la existencia de una literatura proletaria, debido a que la mayoría de intelectuales procedían de familias burguesas, las cuales se asientan, como nos lo recuerdan Marx y Engels, “Sobre el capital, sobre el lucro privado. Plenamente desarrollada, sólo existe para la burguesía; pero encuentra su complemento en la forzada falta de familia para los proletarios y en la prostitución pública” (2018: 333). En otras palabras, dicho poder político de la burguesía francesa impedía el desarrollo del proletariado como clase.

Este conflicto entre el surrealismo y la revista *L’Humanité* se agrava con la inculpación de Louis Aragon por la supuesta incitación al asesinato con su poema “Front rouge”, que lo expone a cinco años de prisión. En *Misère de la poésie* (1932), Breton argumenta que la poesía no es ajena al drama social de la revolución y condena la represión ejercida contra dicho texto lírico:

Il s’agirait, on l’a vu, de démontrer que l’inculpation de provocation au meurtre retenue contre Aragon ne se soutient pas, pour l’excellente raison que Maurras est reste impuni après l’assassinat de Jaurès, qu’il avait indiscutablement provoqué. L’inconvenient frappant d’une telle méthode de lutte est que, non seulement elle assimile une texte poétique à diverses textes de journalisme crapuleux mais encore elle laisse entendre (*Et ici nous tenons le lien certain entre l’écrit et l’acte*) qu’une phrase telle que “Fieu sur les ours savants de la social-démocratie” pourrait comporter une chance réelle d’exécution, ce qui est absurde. Il peut être question, à la rigueur, de juger une *provocation* sur son effet ou son manque d’effet, ce qui, d’ailleurs ne me semble pas un critérium (tout dépendant du momento où l’on juge); il ne peut s’agir, sur le seul avis d’un juge, et cela à quelques fins que ce soit, d’accepter de voir une provocation où il n’y a pas, où *il ne saurait y avoir* de provocation⁷⁰ (Breton 1992: 16-17).

A pesar de que el juicio contra el poema es sumamente absurdo, los redactores de la revista *L’Humanité* acusan a los surrealistas de aprovechar este hecho para pedir una inmunidad política: “Loin de combattre la répression bourgeoise, les surréalistes ne protestent que contre la répression s’exercant contre un poème lyrique. Ils exigent l’immunité politique pour les poètes et pour les poètes seulement”⁷¹ (citado en Breton 1992: 21-22). Lo irónico de ello resulta ser que, dentro de los propios grupos intelectuales a favor del cambio de estado de cosas de la sociedad actual, se desarrolla una serie de contradicciones, especialmente en relación con el conjunto de valores

⁶⁹ “Las corrientes verdaderas del pensamiento moderno se manifiestan allí menos que en cualquier otra parte. La vida de las ideas es allí casi nula. Allí todo se desarrolla en quejas vagas, denigraciones ociosas, pequeñas conversaciones”.

⁷⁰ [“Se trataba, como hemos visto, de demostrar que la inculpación de provocación al asesinato retenido contra Aragon no se sostiene, por la excelente razón que Maurras continúa siendo impune después del asesinato de Jaurès, que había indiscutiblemente provocado. El inconveniente sorprendente de tal método de lucha es que, no solamente somete un texto poético a diversos textos de periodismo crapuloso, sino también deja entender (*Y aquí tenemos el vínculo cierto entre el escrito y el acto*) que una frase tal como “Fuego sobre los osos sabios de la social-democracia” podría comportar una oportunidad real de ejecución, lo que es absurdo. Puede ser cuestión, en rigor, de juzgar una provocación sobre su efecto o su falta de efecto, lo que, de otro lado no parece un criterio (todo dependiendo del momento en que se lo juzga); no puede tratarse, sobre la única opinión de un juez, y esto para algunos fines que este sea, de aceptar de ver una provocación donde no la hay, donde no sabría haber provocación”].

⁷¹ “Lejos de combatir la represión burguesa, los surrealistas solamente protestan contra la represión que se ejerce contra un poema lírico. Ellos exigen la inmunidad política para los poetas y para los poetas solamente”.

vigente. Tanto la represión respecto del poema de Aragon como del ataque del relato “Rêverie”⁷² de Dalí, calificado como pornográfico, demuestra con anticipación el fracaso comunista ante la imposibilidad de “suprim[ir] las verdades eternas, suprim[ir] la religión, la moral, en lugar de darles nueva forma; contradice, pues, todas las evoluciones históricas existentes hasta la fecha” (Marx 2018: 336). Por esta razón, el surrealismo plantea otra moral, lejos de la oficial que asegura la subsistencia de un sistema de envilecimiento y cretinización del ser: “L’acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu’on peut, dans la foule”⁷³ (Breton 1988: 782-83).

Por otro lado, otro autor que cuestionará, al igual que los comunistas franceses, el particular carácter sociopolítico de los textos programáticos del surrealismo será Georges Bataille, cuyo materialismo bajo se opone al “idealismo” asumido por este movimiento. Este define su corriente de pensamiento de la siguiente forma:

Ils ont situé la matière morte au sommet d’une hiérarchie conventionnelle des faits d’ordre divers, sans s’apercevoir qu’ils cédaient ainsi à l’obsession d’une forme *idéale* de la matière, d’une forme qui se rapprocherait plus qu’aucune autre de ce que la matière devrait être. La matière morte, l’idée pure et Dieu répondent, en effet, de la même façon, c’est-à-dire parfaitement, aussi platement que l’élève docile en classe, à une question qui ne peut être posée que par des philosophes idéalistes, à la question de l’essence des choses, exactement de *l’idée* par laquelle les choses deviendraient intelligibles⁷⁴ (1970: 179).

El concepto de materialismo bajo de Bataille está fundado en hechos psicológicos y sociales, y no en abstracciones como “fenómenos psíquicos aislados” que se apartan de la realidad. De hecho, el autor sigue muy de cerca las agudas reflexiones respecto del materialismo histórico propugnado por Marx y Engels, en tanto que reconoce al ser real en su proceso vital y no dentro de un esquema conceptual idealista: “El materialismo solo reconoce el ser actual, el ser real, la materia” (2014: 82). Por otro lado, Emmanuel Berl sostiene que el materialismo

est donc une certaine manière de déprécier. Il signifie un certain goût de la dépréciation. Tous les valeurs, de considération qu’inlassablement la bourgeoisie instaure, inlassablement il les disqualifie. [...] Il trouve suspect ce qui se donne pour digne, louche ce qui se donne pour pur. Il porte contre l’honneur une accusation permanente et sans cesse vérifiée. Il est cynique. Il ne

⁷² Breton agrega una nota al margen para defender el texto de Dalí: “En attendant, on tente d’exploiter misérablement contre nous le contenu manifeste de la très belle “Rêverie” de Dalí parue dans le n° 4 du *Surréalisme A. S. D. L. R.* “Vous ne cherchez qu’à compliquer les rapports si simples et si sains de l’homme et de la femme”, nous dit une buse” (1992: 23). [“Esperando, se intenta explotar miserablemente contra nosotros el contenido manifiesto de la muy bella “Ensoñación” de Dalí aparecido en el n° 4 del *Surréalisme A. S. D. L. R.* “Ustedes solo buscan complicar las relaciones tan simples y tan sanas del hombre y la mujer”, nos dice un imbécil”].

⁷³ “El acto surrealista más simple consiste, revólveres empuñados, en salir a la calle y a disparar al azar, tanto como se pueda, sobre la multitud”.

⁷⁴ [“Han situado la materia muerta en la suma de una jerarquía convencional de los hechos de orden diverso, sin darse cuenta que ceden así a la obsesión de una forma *ideal* de la materia, de una forma que se relacionaría más que ninguna otra con lo que la materia debería ser. La materia muerta, la idea pura y Dios responden, en efecto, de la misma forma, es decir, perfectamente, tan simple y llanamente como el alumno dócil en clase, a una pregunta que solo puede ser formulada por filósofos idealistas, a la pregunta de la esencia de las cosas, exactamente de *la idea* por la cual las cosas se volverían inteligibles”].

veut que la vérité. Et pour lui, le plus vrai coincide avec le moins noble⁷⁵ (2016: s/p).

Se trata, pues, de un método que busca las causas más simples que provocan un determinado fenómeno. De esta manera, concilia el análisis psicológico con la condición socioeconómica del sujeto. En lo siguiente, Bataille demuestra muy a las claras la inconveniencia de adoptar una postura idealista y, en seguida, adherirse a las filas del materialismo histórico. Puede decirse que el problema político del surrealismo consistía en que, al basarse en Hegel, reproducen una premisa característica de la filosofía alemana, la cual tiene que ver con imaginar o representar al hombre sin considerar sus condiciones reales de vida. En términos marxistas,

Totalmente al contrario de lo que ocurre en la filosofía alemana, que desciende del cielo a la tierra, aquí se asciende de la tierra al cielo. Es decir, no se parte de lo que los hombres dicen, se representan o se imaginan, ni tampoco del hombre predicado, pensado, representado o imaginado, para llegar, arrancado de aquí, al hombre de carne y hueso; se parte del hombre que realmente actúa y, arrancando de su proceso de vida real, se expone también el desarrollo de los reflejos ideológicos y de los ecos de este proceso de vida, proceso empíricamente registrable y sujeto a condiciones materiales (Marx y Engels 2014: 21).

Efectivamente, el materialismo bajo pone en especial relieve lo bajo que remarca la oposición con la tendencia filosófica idealista y se centra en la materia vil, es decir, lo inferior corporal, lo abyecto, lo escatológico, etc. En palabras de Berl, “La matière, c’est qui ne dure pas. Elle ne se targue jamais du passé qu’elle subit. Le matérialisme refuse donc tous les valeurs de permanence, tout ce qui s’accroche à la durée”⁷⁶ (2016: s/p). Por este motivo, Bataille considera todo aquello que haya sido excluido de la apreciación del sistema de valores de la clase social dominante:

Le matérialisme ne signifie pas du tout que la matière est l’essence ce qui serait simplement une des formes de la philosophie idéaliste par une identification de la matière à l’idée, que l’homme se soumet uniquement à quelque chose de plus bas que lui-même, de plus bas que sa raison —la matière qui est la *base* de sa raison mais elle la trahit par son attitude même qui est irréductible à cette raison à partir du moment où elle ne trouve plus au-dessus d’elle d’autorité qui la confirme comme Dieu ou l’idée⁷⁷ (1970: 618).

En este fragmento del breve texto “Brouillon”, el autor precisa que este materialismo no hace referencia al receptáculo de la idea, sino más bien a la cosa que no puede ser

⁷⁵ “es, pues, una cierta manera de depreciar. Significa un cierto gusto a la depreciación. Todos los valores, de consideración que incansablemente la burguesía instaure, incansablemente él los descalifica [...]. Encuentra sospechoso lo que se haga pasar por digno, turbio lo que se haga pasar por puro. Dirige contra el honor una acusación permanente y verificada sin cesar. Es cínico. Solo quiere la verdad. Y para él, lo más verdadero coincide con lo menos noble”.

⁷⁶ “La materia es lo que no dura. No se vanagloria jamás del pasado que ella soporta. El materialismo rechaza, pues, todos los valores de permanencia, todo lo que se aferre a la duración”.

⁷⁷ [“El materialismo no significa de ninguna manera que la materia es la esencia, lo que sería simplemente una de las formas de la filosofía idealista por una identificación de la materia en la idea, que el hombre se somete únicamente a algo más bajo que él mismo, más bajo que su razón —la materia que es la base de su razón pero ella la traiciona por su naturaleza misma que es irreductible a esta razón a partir del momento en que no encuentra más allá de ella una autoridad que la confirme como Dios o la idea”].]

aprehendida por la razón. Esta instancia tan cuestionada del surrealismo generaría una controversia que se evidencia en el segundo manifiesto, en el que Breton critica esta corriente de pensamiento opuesto: “*Matérialisme, dit-il [Bataille], interprétation directe, excluant tout idéalisme, des phénomènes bruts, matérialisme qui, pour ne pas être regardé comme un idéalisme gâteux, devra être fondé immédiatement sur les phénomènes économiques et sociaux*” (1988: 825). En respuesta a ello, Bataille redacta un texto panfletario “Lion châtré”, incluido en el libelo *Cadavre*, que difama tanto la estética surrealista como al mismo Breton:

Etonné de voir que cette liquidation se passait uniquement sur le plan politique, se traduisait uniquement par des mouvements révolutionnaires, le surréalisme a cherché, avec l'inconscient obstructionnisme et la fourberie poétique du cadavérique Breton, à se faufiler comme il pouvait dans les fourgons du communisme. La manoeuvre ayant échoué, le même Breton en est réduit à dissimuler son entreprise religieuse sous une pauvre phraséologie révolutionnaire. Mais l'attitude révolutionnaire d'un Breton pourrait-elle passer pour autre chose qu'une escroquerie?⁷⁸ (1970: 219)

No es de sorprender, pues, que para Bataille el surrealismo sea considerado como una religión, cuyo fundador es un clérigo que incita a las masas a refugiarse en la fantasía. En pocas palabras, tal y como señala Engels, “les êtres en dehors du temps et de l'espace créés par les clergés et nourris par l'imagination des foules ignorantes et opprimées [n'étant] que les produits d'une fantaisie malade, les subterfuges de l'idéalisme philosophique, *les mauvais produits d'un mauvais régime social*”⁷⁹ (citado en Breton 1992: 137). En otras palabras, se trata, por lo general, como lo sugiere Bataille, de una problemática persistente en el plano político e ideológico del surrealismo que resulta inconciliable con la realidad. Sobre esta cuestión, Dalí discrepa con Bataille, en la medida en que, aparentemente, este confunde la arbitrariedad con la presencia de los simulacros:

Es por su falta de coherencia con la realidad y por lo que puede haber de gratuito en su presencia, que los simulacros pueden fácilmente adoptar la forma de la realidad y ésta, a su vez, adaptarse a la violencia de los simulacros, que un pensamiento materialista confunde estúpidamente con las violencias de la realidad⁸⁰ (2005: 205)

En realidad, el surrealismo no se abstrae de la lucha social como la torre de marfil de Alfred Vigny, sino que reivindica la fuerza productiva del inconsciente como parte de la consciencia del hombre, que revela los efectos de las condiciones materiales en que

⁷⁸ [“Sorprendido de ver que esta liquidación ocurría únicamente sobre el plano político y que se traducía únicamente por movimientos revolucionarios, el surrealismo ha buscado, con el inconsciente obstructionista y el engaño poético del cadavérico Breton, colarse como pudiera en las furgonetas del comunismo. La maniobra habiendo fracasado, el mismo Breton se ha reducido a disimular su empresa religiosa bajo una pobre fraseología revolucionaria. Pero ¿la actitud revolucionaria de un Breton podría pasar por otra cosa que una estafa?”]

⁷⁹ “Los seres fuera del tiempo y del espacio creados por los clérigos y nutridos por la imaginación de las masas ignorantes y oprimidas no son más que los productos de una fantasía enferma, los subterfugos del idealismo filosófico, los malos productos de un mal régimen social”.

⁸⁰ En una nota al pie de página, Dalí agrega lo siguiente: “Tengo aquí especialmente presentes las ideas materialistas de Georges Bataille, pero también en general todo el viejo materialismo que este señor pretende senilmente rejuvenecer basándose gratuitamente en la psicología moderna” (2005: 205).

vive, debido a la organización social vigente. A este respecto, los simulacros, que proceden de otra lógica (delirante), se instauran como realidades que subvierten el esquema de valores de la ideología oficial del representante acreditado (la burguesía). Pese a que a Dalí no le interesaban las tendencias político-ideológicas de la época⁸¹, retoma la rebelión ideológica iniciada por el surrealismo, proclamada en el segundo manifiesto, contra los ideogramas de patria, familia y religión:

comment veut-on que nous manifestations quelque tendresse, que même nous usions de tolérance à l'égard d'un appareil de conservation sociale, quel qu'il soit? Ce serait le seul délire vraiment inacceptable de notre part. Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de *famille, de patrie, de religion*"⁸² (Breton 1988: 785).

Estos tres dominios ideológicos que consolidan los procesos de producción capitalista —el Estado, la religión y la familia— son rechazados en el proceso de producción artística por el desarrollo de los simulacros. En tal sentido, durante el proceso de creación paranoica —retóricamente hablando—, se impone una nueva realidad, procedente de la lógica delirante, que subvierte el sistema axiológico vigente de la burguesía francesa. De esta manera, Dalí, al igual que los otros surrealistas, aspira a una transformación de las bases de la sociedad, las cuales reformula a través de un nuevo modo de expresión basado en uno de los trastornos mentales más polémicos: la paranoia.

Todo lo anterior, nos permite comprender la regulación de dialogismo que realizan tanto Moro como Dalí en el proceso de selección de los presupuestos socioculturales, que pertenecen a otras disciplinas. Por ejemplo, no operan una continuidad de las estructuras de poder de algunos ideogramas vigentes, como la familia, el Estado y la religión. De hecho, paralelamente al espíritu nuevo y el carácter rupturista de las estéticas modernas, cuestionan el orden establecido. En este sentido, se oponen a las representaciones literarias y al discurso político del comunismo francés, debido a que proponen un modo de producción de las estructuras sociales, especialmente la reivindicación de la familia. La reconstitución de este ideograma, bajo la forma verbal de la metáfora del partido como familia, produce un fuerte rechazo del surrealismo. Esto favorece la reestructuración específica de las características ideológicas y lingüísticas en la disposición del texto daliniano. De ahí que, como se verá más adelante, abundan en sus poemas los temas de crueldad, los fantasmas de asesinato y de violencia sexual, a causa de la sustancia semántica tratada.

La especificidad personal que adquieren estos discursos se manifiesta en las últimas líneas de "L'Âne pourri":

⁸¹ "Dalí le escribió a Breton a comienzos de octubre, diciéndole que estaba cada vez más convencido de la imbecilidad de aquellos burócratas del Partido que, de manera estereotipada, repetían las "abstractas e incomprensibles" órdenes de Moscú. La Tercera Internacional se había distanciado totalmente de la vida, de lo que realmente ocurría en el mundo" (Gibson 1988: 392).

⁸² "¿cómo pretendemos que manifestemos alguna ternura, que incluso usemos con tolerancia respecto a un aparato de conservación social, cualquiera que sea? Sería el único delirio verdaderamente inaceptable de nuestra parte. Todo está por hacerse, todos los medios deben ser buenos a emplear para arruinar las ideas de *familia, patria, religión*".

Las nuevas imágenes, como forma funcional del pensamiento, tomarían el libre albedrío del deseo, siendo al mismo tiempo violentamente rechazadas. La actividad moral de estas nuevas imágenes puede todavía, de forma paralela a otras actividades surrealistas, contribuir a la ruina de la realidad, en beneficio de todo lo que, a través de los infames y abominables ideales de todo tipo, estéticos, humanitarios, filosóficos, etc., nos remite a las claras fuentes de la masturbación, del exhibicionismo, del crimen, del amor.

Idealistas sin participar de ningún ideal. Las imágenes ideales del surrealismo al servicio de la inminente crisis de la consciencia, al servicio de la Revolución (Dalí 2005: 207).

El mecanismo paranoico del autor tiene como objetivo, en consonancia con el de los manifiestos surrealistas, la liberación del hombre de las leyes morales del orden social burgués para lograr el advenimiento de una nueva realidad. Sin embargo, los matices dialógicos del discurso daliniano revelan su distanciamiento de la autoridad ideológica del materialismo histórico. Esto quiere decir que Dalí solo selecciona ciertos elementos de dicho discurso para corroborar su vinculación con el surrealismo; por ejemplo, “crisis de consciencia” y “Revolución”. No cabe duda de que se trata, en realidad, de una lucha contra la autoridad y oficialidad del discurso comunista. Por el contrario, el discurso psicoanalítico es asimilado positivamente por el autor, pues lo aplica a su nuevo desarrollo creativo: el método paranoico-crítico. Este aporte daliniano influye en los demás surrealistas, quienes revelan nuevas posibilidades semánticas de representar artísticamente la realidad mediante la semiología de los grupos psicóticos.

En otro orden de cosas, Sérieux y Capgras sostienen que la paranoia o delirio de interpretación pertenece al grupo de “locuras razonantes”, ya que el enfermo conserva la integridad de las facultades mentales y no presenta alucinaciones (1909: 11). Estos definen el delirio de interpretación como

un razonamiento falso que tiene como punto de partida una sensación real, un hecho auténtico, el cual, en virtud de asociaciones de ideas ligadas a las tendencias, a la afectividad, y con la ayuda de inducciones o deducciones erróneas, una significación personal para el enfermo, invenciblemente compelido a relacionar cualquier cosa consigo mismo (2007: 4).

Como se podrá ver en el siguiente fragmento, Dalí se apropia de dicho término:

Tan lejos como sea posible de la influencia de los fenómenos sensoriales con los que la alucinación puede considerarse más o menos relacionada, la actividad paranoica se sirve siempre de materiales controlables y reconocibles. Basta con que **el delirio de interpretación** haya llegado a relacionar el sentido de las imágenes de los cuadros heterogéneos que cubren una pared, para que ya nadie pueda negar la existencia real de dicha relación. La paranoia utiliza el mundo exterior para imponer la idea obsesiva, con la turbadora particularidad de convertir en válida la realidad de tal idea para los demás. La realidad del mundo exterior sirve como ilustración y prueba, y se pone al servicio de la realidad de nuestro pensamiento (2005: 202).

En el proceso de selección o de permisividad que regula la dialogicidad al momento de la producción, el autor catalán aprovecha la potencialidad creativa de la paranoia o del delirio de interpretación, de manera que, al decir de Bajtín, “Los enunciados ajenos

pueden ser representados con diferente grado de revaluación; se puede hacer referencia a ellos como opiniones bien conocidas por el interlocutor, pueden sobreentenderse calladamente, ya la reacción de respuesta puede reflejarse tan sólo en la expresividad del discurso” (2018: 278). En este sentido, los discursos psiquiátricos sobre la paranoia se convierten “en objeto de reproducción libre, orientada en el plano artístico” (Bajtín 1991: 153), con el que Dalí desarrolla un nuevo sistema descriptivo que consolida su orientación estético-ideológica diferenciada del surrealismo ortodoxo.

Dentro de este mismo trastorno, los psiquiatras franceses ponen en especial relieve la ausencia de alucinaciones que afectan la percepción del sujeto, en vista de que no es un fenómeno que pueda ser controlado. En cambio, la paranoia se basa en la interpretación delirante que modifica los objetos que percibe; es decir, la fuerza paranoica depende de la realidad y de la capacidad del sujeto. Por este motivo, los mismos autores lo denominan como una “locura razonante”. En palabras de Falret, se trataba de “un tipo especial de locos dominados por un delirio parcial persecutorio que se creen el centro de cuanto les rodea; son orgullosos e interpretan en su contra todos los hechos que ocurren a su alrededor, hasta los más insignificantes” (citado en 2007: XIII). Dicho de otro modo, esta conserva restos de la razón, dado que el síntoma predominante de esta psicopatología, desprovista de alucinaciones, es el delirio de interpretación, la cual se caracteriza por ser un razonamiento falso. Más adelante, Dalí cuestionará esta noción debido al equívoco que implica.

Llama la atención la particularidad contradictoria de esta enfermedad desde el punto de vista de los mismos autores, en el sentido de que en este síntoma predominante confluye simultáneamente la manifestación de los trastornos delirantes y la “conservación de las facultades mentales” (2007: 9). Como queda manifiesto, el mecanismo paranoico plantea una transformación de la realidad sobre la base de la lógica inherente a las ideas delirantes. Esto se ilustra en uno de los ejemplos ofrecidos: el enunciado “tener una araña en el techo”, cuyo equivalente en nuestro idioma es “tener telarañas en la cabeza” y significa “estar trastornado”, es interpretado literalmente por el paranoico. De esta manera, “la deformación sistemática de los hechos, desembocan en una concepción delirante del mundo externo. El interpretador ya no ve nada con aspecto normal; todo le parece extraño, vive en un mundo ficticio del que han sido desterradas las explicaciones naturales” (31-32). Se podría decir, entonces, que el paranoico, en su búsqueda de hallar significados ocultos en los objetos, reconstruye las conexiones con el mundo externo.

Pese a estas definiciones de la paranoia admitidas por la época, Astrid Ruffa señala que estas aproximaciones constitucionalistas “On est donc loin de l’approche phénoménologique de Dalí pour qui le délire paranoïaque relève d’un mode de perception d’emblée interprétatif”⁸³ (2008: 3). Precisamente, la autora sugiere que otra de las fuentes en la que pudo inspirarse el pintor español es uno de los artículos sobre el delirio de interpretación de Gabriel Dromard, pues convergen tres puntos en común: “dans le deux cas, la paranoïa est vue comme un *délire d’interprétation ancré dans la réalité*, comme une *façon spécifique de percevoir le monde* et comme un *processus*

⁸³ “Están, pues, lejos del acercamiento fenomenológico de Dalí para quien el delirio paranoico depende de un modo de percepción, desde el principio, interpretativo”.

*créatif*⁸⁴ (4). A partir de lo anterior, Dalí se apropia de este proceso de lo conocido a lo desconocido: la conquista de lo irracional. A modo de ejemplo, el enfermo que encuentra un clavo en el jardín realiza una deducción e inducción anticipada, en la que concluye que sus enemigos han colocado esa pieza metálica porque desean colgarlo (1910: 338). Todas las premisas (proposiciones) que constituyen el razonamiento total son parciales, las cuales se justifican unas a otras. De hecho, la pasión o la afectividad “raisonne sur des bases nouvelles —nous devrions dire plutôt: sur de bases “anciennes”, sur les bases du “vieil homme”⁸⁵ (345). Dicho de otro modo, los procesos primarios organizan o imponen una nueva lógica del mundo exterior. Entonces, los valores afectivos prolongados resultan ser desorganizadores para la vida intelectual del sujeto. De esta manera, como señala el autor, “Toute *perception*, de même que toute *raisonnement* peut être ramenée à cette formule essentielle: *une transition du connu à l’inconnu au moyen de la ressemblance*”⁸⁶ (347). Por ejemplo, el hecho conocido de las cualidades de una naranja (sensación actual de esta fruta) es transpuesto por extensión a otro tipo de imágenes que se asocian a los recuerdos del paranoico. De esta manera, se establecen relaciones más allá de la palabra y aquello que significa, y, por consiguiente, constituye una cadena discursiva que estructura el pensamiento paranoico.

Siguiendo esta misma línea de interpretación, el paranoico deforma la realidad al descubrir nuevos aspectos incomprensibles en los objetos más ordinarios del mundo exterior (Dromard 1910: 351). En ese sentido, las emociones violentas transforman la vida o las conexiones con esta de manera radical. Es, empleando las mismas palabras del autor, como si la mente del enfermo fuera un “espejo deformante” que refleja todo lo que se le presenta ante él (353). Cabe resaltar que las interpretaciones delirantes pueden tener por objeto todos los géneros de representaciones: en las imágenes-percepciones, así como en las imágenes-recuerdos. El funcionamiento de estos procesos es similar a la metáfora hilada, propugnada por Riffaterre, en la medida en que se desarrolla una modificación variada de un primer término que lo desplaza a nuevos sistemas de significación.

Por otro lado, la aclaración que realiza Dromard respecto a la diferenciación entre alucinación e ilusión resulta indispensable para comprender la psicología patológica de la paranoia. A diferencia de la interpretación delirante, la cual es incorregible, la falsa interpretación o ilusión, en las personas normales, puede rectificarse:

Une *hallucination* n’a de valeur au point de vue de la nosologie que lorsqu’elle n’est pas reconnue comme telle par l’intelligence; une *idée fausse* ne devient délirante que lorsqu’elle est incorporée à un système plus ou moins complexe et irréductible. Et paraillement une *illusion*, une *fausse interprétation* n’ont rien en elles-mêmes qui les signale comme des phénomènes spécialement et exclusivement morbides (1910: 334).

⁸⁴ “en los dos casos, la paranoia es vista como un *delirio de interpretación anclado en la realidad*, como una *forma específica de percibir el mundo* y como un *proceso creativo*”.

⁸⁵ “razona sobre nuevas bases —deberíamos decir más bien: sobre bases “antiguas”, sobre las bases de un viejo hombre”.

⁸⁶ “Toda *percepción*, al igual que todo *razonamiento* puede ser reducido a esta fórmula esencial: *una transición de lo conocido a lo desconocido por medio de la semejanza*”.

De este modo, la interpretación delirante, basada en un trastorno psicosenso-rial, es un fenómeno psicológico que otorga nuevas relaciones con los objetos del mundo exterior a través de una serie de falsas interpretaciones de las sensaciones que el enfermo asume como verdaderas. Del mismo modo, el paranoico emprende un trabajo de recreación o modificación de los antiguos recuerdos: “Aussi peut-on dire que “se rappeler”, c’est en quelque facon “recréer” et recréer c’est construire de nouveau, mais en effectuant des métamorphoses et des additions complémentaires de certaines lacunes qui se produisent invariablement dans les materiaux”⁸⁷ (354). En estos, conserva una lógica propia, en la que observamos una metamorfosis de los objetos o de sus conceptos a partir de la variación perceptiva; es decir, las sensaciones alteran la lógica del sujeto. Esta imagen atraviesa dos momentos al entrar en la consciencia: 1) afirmación de la imagen como realidad y 2) reducido a los estados inferiores del sujeto, entra en el dominio de lo inconsciente, donde la imagen es despojada de su objetividad y luego pierde su referencia a la realidad para connotar otra que se adecúe a la estructura delirante.

Como se vio más arriba, el delirio consiste en una neoformación psíquica que altera la mente del enfermo, de la misma manera que un tumor: “De même que des éléments cellulaires se groupent en proliférant pour constituer cet organisme monstrueux qu’on nomme une tumeur, de même **les interprétations délirantes se coordonnent et se développent par multiplication pour constituer cette néo-formation psychique qu’on appelle délire**”⁸⁸ [el resaltado es nuestro] (Dromard 1911: 289). Este delirio de interpretación, representado como un estado de creencia que domina exclusivamente el conocimiento del sujeto, se incuba de manera silenciosa: “Le sujet souffre secrètement d’une opposition mal définie entre lui et le monde extérieur; ses aspirations profondes ne s’adaptent pas à l’ambiance; des tendances insidieuses lui font prévoir déjà quelque hostilité de la part de son entourage”⁸⁹ (290). De esta manera, la desviación intelectual o la transformación simbólica del modo de pensar que tiene lugar en el enfermo lo convierte en un místico, mago o cabalista que descifra enigmas en las cosas más comunes: “Le malade n’est plus simplement un délirant, il devient un esprit faussé, un esprit qui fonctionne véritablement sur de bases nouvelles”⁹⁰(299). Por otra parte, el autor asegura que el paranoico conserva el poder de razonar, solo que este ha sido hasta cierto punto corrompido por una neoformación psíquica, que es la idea delirante y reinterpreta las conexiones con la realidad, lo que no tiene nada en común con la demencia.

2.2. Análisis del gran masturbador: el mecanismo paranoico en escena

El poema que nos ocupa posee marcas descriptivas y lexicales de los componentes de uno de los cuadros más conocidos y emblemáticos del pintor, *El rostro del gran*

⁸⁷ “También podemos decir que “recordar”, es de alguna manera “recrear” y recrear es construir de nuevo, pero efectuando metamorfosis y adiciones complementarias de ciertas lagunas que se producen invariablemente en los materiales”.

⁸⁸ “De la misma manera que los elementos celulares se agrupan proliferando para constituir este organismo monstruoso que se nombra tumor, de igual manera las interpretaciones delirantes se coordinan y se desarrollan por multiplicación para constituir esta neoformación psíquica que se llama delirio”.

⁸⁹ “El sujeto sufre secretamente de una oposición mal definida entre él y el mundo exterior; sus aspiraciones profundas no se adaptan al ambiente; tendencias insidiosas le hacen prever ya alguna hostilidad de la parte de su entorno”.

⁹⁰ “El enfermo ya no es simplemente un delirante, él se vuelve una mente falseada, una mente que funciona verdaderamente sobre nuevas bases”.

masturbador (1929), que se prestan, en mayor o menor medida, a un tipo de visualización que es comprobable. De esta manera, se trataría de un texto efrástico que Riffaterre entiende como

un caso particular de descripción o de relato que dio origen a un género menor cuyos procedimientos son del orden de la mimesis. Como el texto efrástico representa con palabras una representación plástica, esta mimesis es doble. Pero también es ilusoria, ya sea porque su objeto es imaginario, o bien porque su descripción tan sólo hace visible una interpretación dictada menos por el objeto real o ficticio que por su función en un contexto literario (2000: 161).

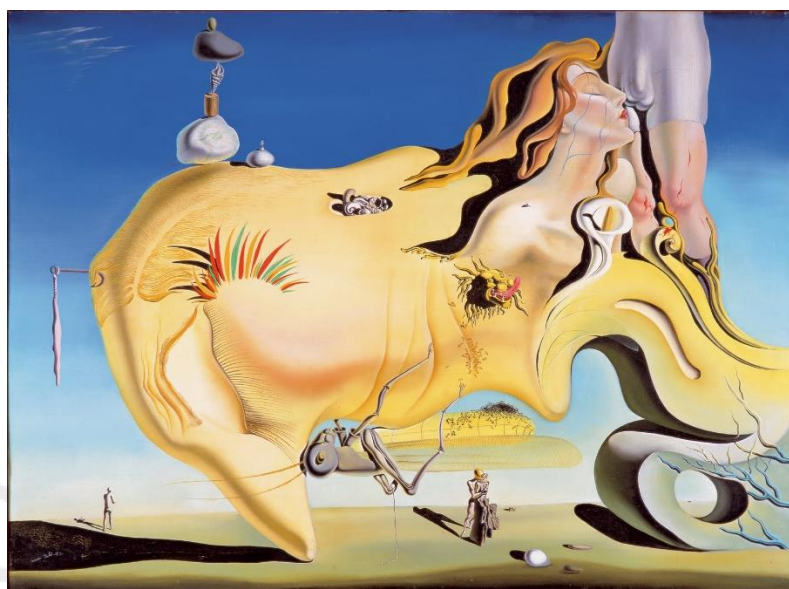


Figura 1. *Le Visage du Grand Masturbateur (Rostro del Gran Masturbador)* (Salvador Dalí 1929). <https://lab.rtve.es/revelando-a-dali/cuadro/gran-masturbador>

Es así como Dalí, a través de la ilusión referencial efrástica, hiperboliza el referente pictórico, en la medida en que todos sus elementos han quedado a disposición del texto para ser traducidos en una interpretación literaria. Asimismo, este procedimiento alude a la aplicación del mecanismo paranoico en otro de sus poemas, *Metamorfosis de Narciso* (1937): “Por primera vez un cuadro y un poema surrealistas comportan objetivamente la interpretación coherente de un tema irracional desarrollado” (Dalí 2004: 261). Efectivamente, con este método, todo lo que se encuentra excluido del marco genérico del poema, “entre à conditions de devenir objet de transformation et d’appropriation”⁹¹ (Kristeva 1974: 341). En tal sentido, cada elemento visual del discurso pictórico presupuesto evoca un universo semántico que se somete a las condiciones del nuevo texto, que suele ser una respuesta metalingüística (un discurso sobre otros signos), para favorecer la organización temática referente a la sexualidad, en concreto las perversiones sexuales según Freud, y la elaboración de una forma híbrida de la estructura poética. Esta renovación estructural del género lírico orienta la experiencia poética a nuevos horizontes mediante la exploración de nuevos materiales artísticos, especialmente el registro psiquiátrico de la paranoia, que anuncia la posibilidad de abandonar las formas métricas tradicionales y renunciar a la linealidad comunicativa normal mediante una ruptura lógico-semántica y morfosintáctica.

⁹¹ “entra en condiciones de convertir en objeto de transformación y apropiación”.

Ahora bien, en cuanto al análisis del poema, en la segunda estrofa la voz lírica, que se mantiene fuera de la descripción como un narrador extradiegético, introduce al gran masturbador en un paisaje desértico que hace referencia al cabo de Creus en el que vivió el autor, pero proporcionando algunas modificaciones:

Malgré l'obscurité reigning
le soir était encore peu avancé
aux bords des grandes escaliereries d'agate
où
fatigué par la lumière du jour
qui durait depuis le lever du soleil
le grand Masturbateur
son immense nez appuyé sur le parquet d'onyx
ses énormes paupières closes
le front mangé par d'affreuses rides
et le cou gonflé par le célèbre furoncle où bouillonnent les fourmis
s'immobilise
confit dans cette heure du soir encore trop lumineuse
tandis que la membrane recouvre entièrement sa bouche
durcit le long de l'angoissante de l'énorme sauterelle
agrippé immobile et collée contre elle
depuis cinq jours et cinq nuits⁹². (Dalí 2011: 38-39)

Como se ve, a partir de la descripción, el poema complementa con algunos detalles el referente pictórico. Así, por ejemplo, la hinchazón del cuello del gran masturbador es causada por el “célèbre furoncle” que remite a la mujer con características andróginas dispuesta a realizar una felación. De ahí que la pululación de hormigas esté en correlación con este deseo, pues Víctor Monserrat (2011) considera que este tipo de imágenes en el imaginario del autor debe “tomarse más bien como el amor no deseado, no conseguido, o bien repudiado” (424). No obstante, estos insectos también expresan naturalmente la angustia que siente el onanista ante la presencia de “l'énorme sauterelle” aferrada a la altura de su boca. Tal vez, eso explicaría las arrugas y los ojos cerrados. Respecto a esto último, Gibson cree que “indican que el masturbador, olvidado de la realidad circundante, sólo se ocupa de las fantasías eróticas que se están desarrollando en el teatro de su mente” (1998: 278). Habría que precisar que no hay ningún indicio tanto en el poema como en el referente pictórico para asegurar lo que menciona el investigador, salvo si consideramos el desarrollo de las fantasías eróticas a lo largo del poema como una puesta en escena de esos deseos. Sin embargo, nos parecería más apropiado asociar los “paupières closes” con el temor ocasionado por el enorme saltamontes que se encuentra en tensión con el deseo sexual. En relación con esto, el propio pintor relata que

En aquella misma época, *en las rocas de delante de nuestra casa de Cadaqués*, cogí con la mano un pez pequeño; su visión me impresionó tan fuertemente que me lo hizo tirar horrorizado, acompañando la acción con un gran grito. *Tiene la cara igual que un saltamontes* —constataba seguidamente en voz alta.

⁹² “Pese a la oscuridad reinante / no había caído aún del todo la tarde / sobre las grandes escalinatas de ágata / donde / fatigado por la luz del día / que duraba desde el amanecer / el gran Masturbador / apoyaba su inmensa nariz sobre el suelo de ónice / cerrados sus enormes párpados / la frente comida por horrorosas arrugas / e hinchando el cuello por el célebre forúnculo donde hierven las hormigas / se inmovilizaba / conservando en esa hora de la tarde aún demasiado luminosa / en tanto que la membrana que cubre enteramente su boca / se endurece a lo largo de la angustiosa del enorme saltamontes / agarrado inmóvil y pegado contra ella / desde hace cinco días y cinco noches” [Traducción de Edison Simons] (Dalí 2004: 203).

Desde este hecho, he sentido durante el resto de mi vida un verdadero horror hacia los saltamontes, horror que se repite con igual intensidad siempre que estos caen bajo mi mirada; su recuerdo me produce una impresión de angustia penosísima (Dalí 2005: 151).

Este eco del recuerdo del autor lo encontramos más adelante cuando la voz lírica evoca la descomposición de una serie de miembros corporales y animales de diferentes especies, que se desarrolla detrás del simulacro⁹³, cuya representación formal se confunde con lo que realmente es:

évoquait
la décomposition
claire
d'ânes pourris
de chevaux pourris
de chattes pourries
de chevaux pourris
de bouches pourries
de poules pourries
d'affreux coqs pourris
de sauterelles pourries
d'oiseaux pourris
de mortes porries
d'angoissantes sauterelles pourries
de chevaux pourris
d'ânes pourris
d'oursins pourris
de bernards l'hermite pourris
et tout particulièrement
de poules pourries
et d'ânes pourris
et aussi de sauterelles pourries
ainsi qu'une sorte de poisson
dont la tête est d'une ressemblance
poignante
avec celle de la sauterelle⁹⁴ [el resaltado es nuestro] (2011: 46-47).

Esta angustia o temor es ratificada por Ian Gibson (1998), quien, a diferencia de Monserrat, la asocia a la impotencia: “Por lo que respecta a la langosta, ya sabemos la fobia que tenía Dalí a tales insectos. Su presencia obsesiva en los cuadros de este

⁹³ Los simulacros, en términos dalinianos, “constituyen por sí solos auténticas realizaciones de deseos solidificados” (Dalí 2005: 206). En el poema en cuestión haría referencia, en concreto, a las fantasías sexuales, por ejemplo, la felación y la masturbación, así como a las consideradas patológicas, como el tema de la urolagnia y la coprofagia. Conviene recordar las reflexiones de Schaffer en relación con la técnica de imitación del simulacro: “La apariencia creada por el fingimiento [y el simulacro] no es tan real como la realidad con la que es confundida, simplemente entre sus propiedades está la propiedad funcional (engaño) o intencional (fingimiento) de ser confundida con otra cosa diferente de lo que realmente es y, más precisamente, de ser confundida con aquello a lo que se parece”. (2002: 77). Este efecto es lo que causa, según el mismo autor, una “crisis de consciencia”.

⁹⁴ “evocaba / la descomposición / clara / de burros podridos / de caballos podridos / de gatas podridas / de caballos podridos / de bocas podridas / de gallinas podridas / de horribles gallos podridos / de saltamontes podridos / de pájaros podridos / de muertas podridas / de angustiosos saltamontes podridos / de caballos podridos / de burros podridos / de erizos de mar podridos / de cangrejos ermitaños podridos / y muy particularmente / de gallinas podridas / y de burros podridos / y también de saltamontes podridos / así como una especie de pez / cuya cabeza tiene un parecido / desgarrador / con la de un saltamontes” [Traducción de Edison Simons] (Dalí 2004: 207-208).

periodo tal vez alude al miedo del pintor al contacto sexual y a la impotencia” (277). De tal manera, la copresencia del deseo y la angustia dentro del mismo cuerpo del masturbador supone una imagen múltiple, pues la base poética sobre la que se ha construido es el mecanismo paranoico. En efecto, dicha técnica retórica procede del ensayo “L’Âne pourri”, examinado líneas arriba, en el que Dalí reflexiona lo siguiente:

La obtención de tal imagen doble ha sido posible gracias a la violencia del pensamiento paranoico que se ha servido, con astucia y habilidad, de la cantidad necesaria de pretextos, coincidencias, etc., aprovechándolos para hacer aparecer la segunda imagen que, en este caso, ocupa el lugar de la idea obsesiva (2005: 203).

Si bien el pintor se sirve del cuadro como modelo de organización temática del poema referente a lo que Freud denomina “perversiones sexuales”⁹⁵, entre las cuales se encuentran la masturbación y la felación, los huecos de dicho referente pictórico son rellenados con estructuras subordinadas y nuevos elementos, como estructuras predicativas subordinadas, contrastivas, explicativas o adjetivaciones, que se encuentran en el margen de este. Así, por ejemplo, los versos “le soir était encore peu avancé / aux bords des grandes escaliereries d’agate / où / fatigué par la lumière du jour / qui durait depuis le lever du soleil” y “confit dans cette heure du soir encore trop lumineuse / tandis que la membrane recouvre entièrement sa bouche” obligan al conjunto posible de lectores a ir más allá de los límites del marco. Además, el contraste semántico deseo/angustia ofrece, como se ha podido observar, nuevas posibilidades de lectura del gran masturbador. En esta misma línea interpretativa, Santiago Cevallos relaciona el mecanismo paranoico con la concepción del Barroco desde la perspectiva de Walter Benjamin, en la que los objetos han perdido su contenido, por lo que se conciben como ruinas. Estas son reelaboradas o llenadas con otra significación más simbólica para (re)construir los pretextos o materiales artísticos:

Con guantes de operar se recortan los fragmentos, los restos de otros cuerpos discursivos en la construcción de la ficción, espacio donde dichos residuos se transforman y dotan al texto de una energía extra, excesiva o excrecente; la excrecencia del texto estaría compuesta por residuos, lo que obligaría a los lectores a taparse las narices (2012: 56).

A través de la curiosa semejanza entre la creación palaciana y la de Dalí, el autor descubre una operación esencial de la retórica del mecanismo paranoico: el desplazamiento. En la *compositio* del poema, Dalí se apropia de otros discursos o un fragmento de estos y, al incorporarlos al nuevo texto, se recontextualizan, es decir, adquieren una nueva significación (amplificación de su significado) o sirven para dotar de un exceso de sentido al discurso representado. De esta manera, el rasgo más evidente del mecanismo daliniano consiste en el delirio de interpretación o abuso interpretativo: “el paranoico no es otra cosa que un descifrador extremo y que la paranoia es básicamente una enfermedad de la interpretación” (2012: 195). En este sentido, la imagen del cuerpo cansado del gran masturbador remite a otras imágenes, por ejemplo, la metáfora del forúnculo asociado al deseo de felación, representado claramente por la cabeza de la mujer andrógina y sugerido por la metáfora del hervor de las hormigas, con el que se consigue un efecto dinámico y sonoro (el significante “bouillonnement” supone

⁹⁵ Según Freud, estas prácticas que se desvían de la meta sexual normal son: “o bien: a) trasgresiones anatómicas respecto de las zonas del cuerpo destinadas a la unión sexual, o b) demoras en relaciones intermediarias con el objeto sexual, relaciones que normalmente se recorren con rapidez como jalones en la vía hacia la meta sexual definitiva” (1992a: 136).

movimiento y ruido por la agitación de estas), y la connotación de angustia de estos mismos insectos, causada por el temor ante la impotencia. En este mismo sentido, Jesús Lázaro ha propuesto la superposición de una tercera imagen: “El perfil [del gran masturbador] aparece como una forma blanda, deshinchada, símbolo de la dificultad para la erección, además está representado sin boca, sin dientes, lo que Freud interpreta como signo de la masturbación” (2005: 58). A nuestro parecer, aunque la masturbación es sugerida en los versos posteriores, especialmente en la derivación múltiple de adjetivaciones que modifican y enfatizan sus cualidades físicas, se expresa esencialmente en el cuadro homónimo. Asimismo, el mismo autor ha señalado que subyace una correlación inevitable entre la expresión figurada de dicho acto sexual y la poética daliniana:

La masturbación queda aquí asociada al acto de dibujar, como si de la misma manera que sentía la compulsión por tomar su pene entre la mano, sintiera al tomar el pincel o el lápiz para saciar su otra sed creadora. Hambre sexual compulsiva, saciada por el autoerotismo, y hambre creadora, saciada por su actividad artística, quedan satisfechas y unidas al mismo tiempo (2005: 56).

Discrepamos, ya que, a nuestro juicio, confunde la meta sexual no fecundante de la masturbación con la sublimación, la cual, como ya se indicó, supone el desvío de la meta sexual a una actividad cultural. Si bien Dalí parece tener cierta preferencia por el tema de la masturbación, pues la vemos representada en el monstruo blando y en otros cuadros posteriores, no compartimos esta lectura sobre la correlación entre acto poético y masturbatorio por el hecho de que la retórica daliniana se estriba en el proceso paranoico. En cualquier caso, pensamos que el oxímoron “célebre forúnculo”, que enfrenta la antítesis de las dos metáforas “hierven las hormigas” (deseo)/“el enorme saltamontes” (angustia), representa la realidad heterogénea, conflictiva y, por tanto, compleja de las pulsiones sexuales del gran masturbador. Esta figura de construcción ambivalente atenúa el valor grotesco de ‘forúnculo’ a partir de la adjetivación ‘célebre’, que le confiere una significación más positiva (renovadora). Puede verse, entonces, que esta tensión corporal construye otro cuerpo, el del deseo, que ‘infecta’ y transforma la realidad de este ser. De hecho, a lo largo de todo el poema, no se satisface el deseo sexual, sino que más bien se prolonga de la misma manera que la imagen múltiple. Precisamente, estos simulacros estorban el camino de esta meta para sobreestimar la escena erótica y subvertir los límites morales del sistema social.

Por otra parte, el mecanismo paranoico también puede observarse en el neologismo “escaliérieres”, el cual se trata, según Vicent Santamaria (2011), de un juego lingüístico que está emparentado con la simulación de una determinada escritura psicopatológica (135). Según Cape, los artistas se interesan, fundamentalmente, en representar los trastornos del lenguaje escrito, sobre todo “les dynfonctionnements au niveau du discours, et les néologismes et glossolalies, concernant eux les diverses diverses modalités de déformation, et d’invention de mots”⁹⁶ (2011: 96). Por un lado, las deformaciones de la palabra se producen, en el caso de Dalí, por asociaciones fónicas. Así, por ejemplo, “mélán-colique” (Dalí 2011: 37) da ocasión de interpretarlo como ‘mélán colique’ (‘mal cólico’) o incluso como ‘m(on)’ + ‘élan’ + ‘colique’ (‘mi impulso cólico’), que parecería expresar una ventosidad. Conviene señalar que este verso es precedido por el de “une petite route” y seguido por “des tas de foin et de merde”, lo que sustentaría nuestra idea. En este sentido, la doble lectura de la palabra elimina el

⁹⁶ “los disfuncionamientos al nivel del discurso y los neologismos y glosolalias, que conciernen a las diversas modalidades de deformación e invención de palabras”.

valor negativo del adjetivo ‘melancólico’, el cual es expulsado como una flatulencia. Asimismo, más adelante, encontramos otro ejemplo: la homonimia entre “grande mère” (/mè-r/) y “grande merde” (/mè-d/) (2011: 49). Como indica Santamaria (2011) en una nota al pie de página, esta hipérbole implica “un joc de paraules” en francés: “grande mèr(d)e”: gran merda = gran mare” (145). No cabe duda de que una de las degradaciones dalinianas que más resonancias ha dejado en el poema es la amalgama *Parfois je crache par plaisir sur le portrait de ma mère* (1929). Por otro lado, el pintor también recurre a una forma particular de la glosolalia, “le grand chimalié chansié” (Dalí 2011: 55), cuyo significado incomprensible ha sido descifrado por el mismo investigador. Este observa que es una forma velada del verbo ‘chier’, de manera que se obtendría ‘le grand chi(mali)er ch(anasi)é’ (‘el gran cagar cagado’) (149).

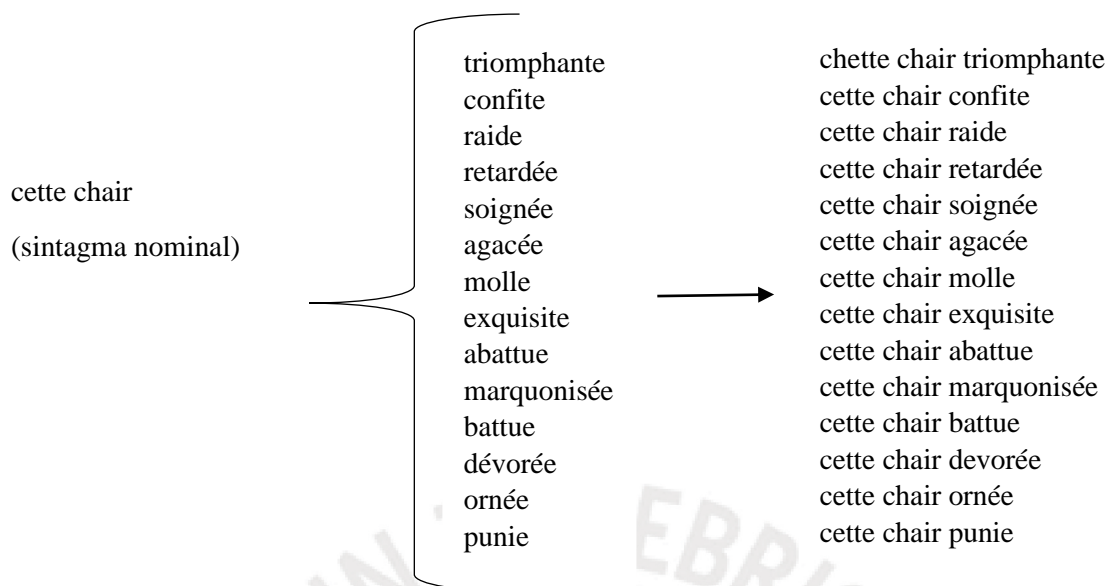
Como se ha dicho, Dalí ya no sigue el rígido esquema estético del surrealismo, pues su impulso renovador rompe con estos moldes para desarrollar una autonomía estético-ideológica. Esta evolución estilística se demuestra en la secuencia narrativa metalingüística que injerta en el poema:

Afin de donner une apparence glaciale d’ancienne ornementation d’un style incertain et hybride qui rendrait possible l’erreur par mimétisme avec l’architecture compliquée de l’allée et afin de rendre invisible ou au moins inaperçue l’horreur désirable de cette chair —trionphante confite raide retardée soignée agacée molle exquisite abattue marquonisée battue lapidée dévorée ornée punie— au visage humain qui ressemble à celui de ma mère⁹⁷ (2011: 40).

En esta, la voz poética desarrolla el motivo de la transformación híbrida del masturbador (evitar la horrorosa semejanza con el rostro de su madre) y finaliza con el resultado de dicha operación. En relación con esto, Ruffa (2019) observa, precisamente, que el inicio del relato surrealista puede estar acompañado por un momento de evaluación que explica la causa-efecto de esta metamorfosis (22). Por otra parte, la apariencia del gran masturbador posee un estilo híbrido al igual que la estructura poética. En el ensayo “De la belleza terrorífica y comestible de la arquitectura “Modern Style”⁹⁸ (1933), tema aludido en “El burro podrido” (1930), Dalí plantea que las formas y estructuras de la arquitectura moderna representan diversos trastornos mentales, incluidas las perversiones sexuales: “La belleza no es nada más que la suma de consciencia de nuestras perversiones” (2005: 312). También habría que mencionar cómo la voz poética no especificada compara el rostro de esta ‘carne’ con el de su madre a través del uso retórico de la gradación semántica. En esta, la enumeración de adjetivos en una disposición variable hiperboliza y, por consiguiente, modifica la forma del gran masturbador de diferentes modos. Para ilustrar este procedimiento retórico, hemos esbozado el siguiente esquema:

⁹⁷ “Con el objeto de dar una apariencia glacial de antigua ornamentación de un estilo indeterminado e híbrido que haría posible el error por mimetismo con la arquitectura complicada de la alameda y con el fin de volver invisible o por lo menos inadvertido el horror deseable de esa carne —trionfante conservada rígida retardada cuidada irritada blanda exquisita abatida marconizada apaleada lapidada devorada adornada castigada— con rostro humano que se parece al de mi madre” [Traducción de Edison Simons] (Dalí 2004: 204).

⁹⁸ Una carta de Moro, fechada el 5 de julio de 1947, hace referencia al artículo de Dalí: “Uno: no preconizo para habitar *le modern style*, pero insisto que la arquitectura moderna solo puede convenir a un estado peculiar de neurosis colectiva de automutilación, la actual. Podría extenderme, pero quizá te aburra. **Las afirmaciones poéticas de Dalí siguen en vigencia**” [el resaltado es nuestro] (2020: 421). Lo que da pie a la indiscutible relación dialógica entre ambos autores.



Multiplicación metafórica (procedimiento paranoico)

De acuerdo con el esquema, el sintagma nominal “chette chair” (tenor primario), sinécdoque que hace referencia al gran masturbador, es vinculado a una secuencia progresiva y variable de adjetivaciones que derivan de esta misma (vehículos) por la sintaxis de una misma estructura narrativa o descriptiva. Como se ve, cada una de estas combinaciones expresan diferentes modalidades o particularidades del tenor, de modo que se obtiene el efecto de un fluir continuo interrumpido solo para incorporar una comparación: “au visage humain qui ressemble à celui de ma mère”, cuyo contraste amplía el efecto de imagen múltiple e intensifica el carácter de extrañeza del referente actual comparado. El operador de ilusión subjetiva “qui ressemble à”, según Fromilhague, sugiere que “L’imagination es parfois si puissante que l’illusion devient vision”⁹⁹ (2010: s/p). Así queda materializada la sistematización del delirio en torno a la interpretación-transformación del rostro del gran masturbador, en la que, a pesar de las estructuras asociativas metafóricas que lo dotan de varios significados, se mantiene la ilusión referencial al referente pictórico homónimo. Por otra parte, puede observarse que la comparación con el rostro de la madre sustituye el conocimiento racional de la realidad a favor de una nueva de orden paranoico (s/p). Sobre estos recursos formales del método paranoico, Ruffa sostiene que este procedimiento implica dos momentos: “la découverte instantané et automatique du fantasme qui est latente dans les contours de l’objet perçu; la mise en évidence progressive et rationnelle de l’analogie entre la forme du fantasme et la forme de l’objet”¹⁰⁰ (2019: 26). Como puede apreciarse, de acuerdo con lo dicho por la investigadora, Dalí manipula retóricamente las figuras de estilo a condición de adecuar o adaptar el contenido irracional del deseo a un determinado objeto que presente analogías formales o semejanzas estructurales. A partir de ello, consigue expresar ese efecto de delirio o abuso interpretativo, caracterizado en la génesis paranoica. Sin embargo, no es reductible a esta única función, sino que su capacidad metafórico-interpretativa implica otros procedimientos formales.

⁹⁹ “La imaginación es, a veces, tan potente que la ilusión se vuelve visión”.

¹⁰⁰ “El descubrimiento instantáneo y automático del fantasma que está latente en los contornos del objeto percibido; la puesta en evidencia progresiva y racional de la analogía entre la forma del fantasma y la forma del objeto”.

Más adelante, la voz poética introduce al segundo masturbador a través de la sinécdoque “deuxième visage”, el cual, a su vez, representa ficcionalmente el rostro de Dalí, debido a los rasgos similares, como, por ejemplo, el bigote:

Le deuxième visage du grand Masturbateur
était de taille plus réduite que celui du premier
mais son expression était orgueilleuse et plus douce.
Rasé depuis cinq jours
il portait la moustache à peine naissante
rongée roussie
légèrement merdeuse
de véritable merde¹⁰¹ (Dalí 2011: 40).

Conviene recordar al mismo pintor español para entender que la mierda y la descomposición remiten al oro o al dinero: “nada puede convencerme de que esta cruel putrefacción del burro sea nada más que el reflejo cegador y duro de nuevas piedras preciosas” (2005: 205). Dicha correspondencia fue tomada en cuenta por Freud, quien sostiene que “los sueños por estímulo intestinal descubren el simbolismo correspondiente, corroborando el nexo entre oro y mierda, vastamente documentado también en la psicología de los pueblos” (1991b: 405). Desde este punto de vista, esta imagen obscena se asocia a la “segunda vida” propuesta por las consignas programáticas del surrealismo, en la que se produce una permutación de los valores del oro y de la mierda. Bajtín había señalado, al respecto, que los festejos del carnaval

Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo* y *una segunda vida* a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas (2003: 11).

Así la vocación por el realismo grotesco de Dalí se observa en esta inversión semántica de oro y mierda, en la que el sentido de rebajamiento material del segundo término se eleva, mientras que la riqueza del primero ahora ocupa un lugar bajo. De ahí que la mierda sea “véritable” y el oro, contrariamente, “faux”, lo que pone de relieve la jerarquía invertida que ocasiona la sistematización retórica del delirio paranoico. Al decir de Bajtín, “el rebajamiento es, finalmente, el principio artístico esencial del realismo grotesco: todas las cosas sagradas y elevadas son reinterpretadas en el plano material y corporal” (2003: 334). Dicho de otra manera, el autor catalán despoja de la barrera social del asco al excremento para otorgarle un acento diferente asociado a la perspectiva psicoanalítica, un tesoro. Asimismo, la imagen de “or faux” parece indicar una crítica soslayada al materialismo, en el sentido de que adquiere el significado de engaño. Por otro lado, este revés semántico remite a otra escena representada en el poema relacionada con la coprofagia:

où c’est l’homme qui mange
l’incommensurable
merde
que la femme
lui chie

¹⁰¹ “El segundo rostro del gran Masturbador / era de tamaño más reducido que el del primero / pero su expresión era orgullosa y más dulce. / Afeitado hacía cinco días / llevaba el bigote recién nacido / roído chamuscado ligeramente mierdoso de verdadera mierda” [Traducción de Edison Simons] (Dalí 2004: 204-205).

avec amour
dans la bouche¹⁰². (Dalí 2011: 52)

Con la impresión de horror que provoca esta imagen, Dalí aborda la primera perversión sexual, la coprofagia, que hace eco de las interpretaciones de Freud¹⁰³ sobre la patologización sexual y del libertinaje de Sade. Como puede observarse, efectúa una rebelión ideológica, pues la sobrestimación sexual no queda relegada a los genitales, sino que se centra en la activación erótica de la boca y el ano, lo que subvierte los ideogramas vigentes de patria, familia y religión. Asimismo, se contrapone con la imagen idealizada de la mujer amada de la tradición clásica del amor cortés, pero conserva el motivo de la servidumbre del amante rebajándolo a un plano material y corporal. Si bien esta parafilia no puede ser considerada como parte del realismo grotesco, en vista de que no es un fecundante, sí mantiene ciertas correspondencias con esta estética al abordar la unión amorosa a través de una suerte de canibalismo. En este sentido, cuando el amante se come el excremento de la amada, que implica una sinécdoque de ella misma, vence la resistencia del asco por medio de la pulsión sexual. Dicho de otro modo, se opone al sentimentalismo amoroso y lo renueva en una concepción más cercana a lo bajo material y corporal.

Otra perversión sexual que aparece en el poema es el erotismo uretral junto con la urolagnia:

Sous l'étrange symbole
tiède
de deux grands Guillaume Tell
ils cherchaient le plaisir
se compassant
en même temps
l'un l'autre.
L'urine bouillait
sur son menton
était chaude encore
sous les aisselles
tiédissait
à l'origine
du con
et se refroidissait
à l'extrémité des cuises.
Elle lui pissait
en pleine figure
l'urine bouillait
au milieu de la poitrine

¹⁰² “donde es el hombre quien come / la inconmensurable / mierda / que la mujer / le caga / con amor / en la boca” [Traducción de Edison Simons] (Dalí 2004: 212). El grado de horror sémico que desata esta imagen será reutilizado en su ensayo “L’Amour”: “Se ama integralmente cuando se está dispuesto a comer la mierda de la mujer amada” (Dalí 2005: 210).

¹⁰³ Respecto al desvío de lo normal de algunas prácticas sexuales, Freud señala que “Algunas de ellas se alejan tanto de lo normal por su contenido que no podemos menos que declararlas “patológicas”, en particular aquellas en que la pulsión sexual ejecuta asombrosas operaciones (lamer excrementos, abusar de cadáveres) superando las resistencias (verguenza, asco, horro, dolor)” (1992a: 146).

et ne tiédissait
que sous la plante des pieds¹⁰⁴ (Dalí 2011: 44).

Como recuerda René Crevel, escritor surrealista y amigo de Dalí, la figura de Guillermo Tell en las obras del pintor español se trataba de una representación del padre y, por extensión, de la ley:

L'enfant, l'enfant de Guillaume Tell, c'est-à-dire Dali, au lieu de s'attendrir sur sa petite personne, au lieu de se complaire dans des délectations moroses, de se soûler de liqueurs coenesthétiques, de se perdre dans l'abstrait d'indéchiffrables musiques, l'enfant, l'artiste pour échapper à l'emprise parentale, universelle, Dali, pour passer à d'autres notions, à d'autres reflets, extériorise la notion, les reflets redoutés. Ainsi chaque œuvre, par sa portée psychanalytique générale et particulière, marque un nouveau pas sur le chemin qui mène l'auteur à de nouvelles étapes. Alors, elle n'a plus qu'à le regarder s'éloigner, elle n'a plus qu'à grimper aux arbres cette mère fantastique et carnassière, ce Guillaume Tell qui ne coiffait son fils d'une pomme (la coiffure [sic] dans la symbolique freudienne a toujours un sens phallique) qu'afin de percer d'une flèche ladite pomme, comme si l'enfant devait être d'un seul coup châtré, sodomisé et mangé...¹⁰⁵ (2007: s/p)

En relación con ello, resulta interesante cómo la exploración de la sexualidad y la parafilia entre los dos grandes masturbadores se desarrollan bajo la estatua de Guillermo Tell, de manera que dicho desafuero resalta el cuestionamiento del conjunto de valores del ideograma de familia. De esta manera, Dalí parece proponer, a través de estas imágenes de horror y violencia sémica, una liberación del hombre frente a los constreñimientos morales que impiden la realización de ciertos deseos. También esta estrofa puede ponerse en paralelo con la *mise en abyme* del contenido en relieve de la tercera medalla que explicaremos más adelante.

En otro orden de cosas, el pintor catalán emplea una técnica frecuente en la pintura, la *mise en abyme*, para conseguir un efecto metaliterario (texto en el texto o texto sobre el texto) para sugerir una continuidad temática dialógica con la aplicación de su mecanismo paranoico. Dicho artificio literario se ve reforzado por la descripción detallada de cada inscripción grabada en relieve de las tres medallas. En la primera de estas, que carece de un escrito grabado, figura la siguiente representación:

il y avait l'image
d'un homme
au développement

¹⁰⁴ “Bajo el extraño símbolo / tibio / de los dos grandes Guillermo Tell / buscaban el placer / meando / a la vez / uno sobre otro. / Hervía la orina / sobre su barbilla / estaba caliente aún / bajo los sobacos / se entibiaba / en el origen / del coño / y se enfriaba / en la extremidad de los muslos. / Ella lo meaba / en pleno rostro / hervía la orina / en mitad del pecho / y sólo se entibiaba / bajo la planta de los pies”. [Traducción de Edison Simons] (Dalí 2004: 206).

¹⁰⁵ [“El niño, el niño de Guillermo Tell, es decir Salvador Dalí, en lugar de compadecerse de su pequeña persona, en lugar de complacerse en delectaciones morosas, de emborracharse con licores cinestésicos, de perderse en lo abstracto de músicas indescifrables, el niño, el artista para escapar de la empresa parental, universal, Dalí, para pasar a otras nociones, a otros reflejos, exterioriza la noción, los reflejos dudosos. Así como cada obra, por su importancia psicoanalítica general y particular, marca un nuevo paso sobre el camino que lleva el autor a nuevas etapas. Entonces, ella solo lo ve alejarse, se trepa a los árboles de esta madre fantástica y carnívora, este Guillermo Tell que solo ponía sobre la cabeza de su hijo una manzana (la peluquería en la simbólica freudiana tiene siempre un sentido fálico) a fin de atravesar con una flecha la mencionada manzana, como si el niño debiera ser castrado, sodomizado y comido de un solo golpe...”]

retardé
doué
d'une complexion
malsaine
et qui symbolisait
simultanément
l'image
du désir
l'image
de la mort
et encore l'image
de la merde desséchée
avec un fruit
de cyprès
à l'intérieur¹⁰⁶ (Dalí 2011: 47-48).

Esta expresión abismada a nivel del enunciado que connota una simbolización en segundo grado, citando a Ródenas de Moya, proporciona “información sobre la poética subyacente, los artificios constructivos o las circunstancias psicológicas o espacio-temporales que concurren en la composición del texto” (citado en Hadatty 2003: 51). A pesar de que la aplicación de esta categoría predomina en el género narrativo, también puede, sin lugar a dudas, adecuarse al poema que nos ocupa. Así pues, la abismación del enunciado de la medalla en el discurso de la voz poética ilustra el procedimiento de composición retórica del mecanismo paranoico, pues consigue un efecto de abuso interpretativo de los rasgos particulares de esta pieza (relación de la voz poética con el enunciado de la medalla: relación de esta pieza con su inscripción grabada en relieve: relación de esta con su simbolización). En la segunda, figura lo siguiente: “on en voyait une autre / dans laquelle étaient gravés / de très doux reliefs / faits de minuscules harpes”¹⁰⁷ (Dalí 2011: 48). Como se puede apreciar, hay una clara dilogía del término ‘faits’, cuya significación adquiere dos sentidos disímiles: ‘producidos’ y ‘acciones’. En este sentido, se desarrollan dos posibles lecturas. Finalmente, en la tercera, se condensa una imagen anterior, Guillermo Tell, junto con el rostro de Napoleón, la escena de una masacre y la simbolización de una mariposa: “on voyait / minutieusement sculptés / les visages de Napoléon / et de Guillaume Tell / la scène du massacre / des frères Macchabées / et la figure ornamentale / d'un papillon / symbolisant / l'injure”¹⁰⁸ (48-49). Además de la alusión a la crueldad cristiana, la simbolización de la injuria se relaciona con una representación más arriba anunciada, la exploración sexual a expensas de la estatua de Guillermo Tell que representa la autoridad, así como al dibujo pornográfico *La chasse aux papillons* (53), incluido en el mismo texto:

¹⁰⁶ “En una de esas medallas / figuraba la imagen de un hombre / de desarrollo / retrasado / dotado / de una constitución / malsana / y que simboliza / simultáneamente / la imagen / del deseo / la imagen / de la muerte / y además la imagen / de mierda reseca / con un fruto / de ciprés / en el interior” [Traducción de Edison Simons] (Dalí 2004: 208-209).

¹⁰⁷ “se veía otra / en la que estaban grabados / relieves muy suaves / hechos de minúsculas arpas”. [Traducción de Edison Simons] (Dalí 2004: 209).

¹⁰⁸ “se veían / minuciosamente esculpidos / los rostros de Napoleón / y de Guillermo Tell / la escena de la matanza / de los hermanos Macabeos / y la figura ornamental / de una mariposa / que simbolizaba / la injuria” [Traducción de Edison Simons] (Dalí 2004: 209).



Figura 2. *La chasse aux papillons* (Dalí 2011: 53).

A ello se agrega el hecho de que este agravio se presenta como un enunciado respuesta al reconocimiento oficializado de dicha escultura, es decir, al sistema de valores de la clase social dominante de aquella época. De ahí que la voz poética haya introducido estas medallas con la siguiente indicación: “avaient une puissante efficacité démoralisatrice en agissant sur la reflexion”¹⁰⁹ (2011: 47). Según la RAE (2022), la primera acepción de ‘desmoralizar’ es “Corromper las costumbres con malos ejemplos o doctrinas perniciosas” (definición 1), lo que inserta el poema en la ética surrealista como acto político de transformación del mundo.

A esta “puesta en abismo” de las medallas se añade otra interpretación delirante igualmente abismada:

La contemplation successive de toutes ces medailles évoquait avec précision la scène de la mante réligieuse dévorant le mâle et aussi les vitraux décoratifs en couleurs aux motifs à métamorphoses qui n’existent que dans ces infâmes intérieurs Modern-Style dans lesquels est assise au piano une très belle femme à la chevelure ondulée au regard terrifiant au sourire hallucinatoire à la gorge splendide / prête à crier un chant imminent¹¹⁰ (Dalí 2011: 51).

¹⁰⁹ “tenían una poderosa eficacia desmoralizadora al actuar sobre la reflexión” [Traducción de Edison Simons] (Dalí 2004: 208).

¹¹⁰ “La contemplación sucesiva de todas estas medallas evocaba con precisión la escena de la mantis religiosa devorando al macho y también las vidrieras decorativas en colores con motivos de metamorfosis que sólo existen en esos infames interiores *modern style* en los que está sentada al piano una hermosísima mujer de cabellera ondulada de mirada aterradora de sonrisa alucinante de pechos espléndidos dispuesta a gritar un canto inminente” [Traducción de Edison Simons] (Dalí 2004: 211).

El abuso interpretativo simultáneo de las abismaciones de las tres medallas genera una serie de escenas discordantes que, de cierta manera, se organizan para culminar en la representación de una mujer a punto de cantar. Entonces, tenemos, por un lado, el cruento apareamiento de la mantis religiosa junto con los vitrales decorativos y, por otro lado, la metamorfosis de estos últimos en los interiores de la arquitectura moderna, en la que, a su vez, está sentada esta mujer con aspectos tenebrosos que son remarcados por las metáforas “regard terrifiant” y “sourire hallucinatoire”. Probablemente, haga referencia a las gesticulaciones violentas de la histérica o, simplemente, a la *femme fatale*. No obstante, este fragmento narrativo se prolonga con otra multiplicación metafórica que dota al canto con diferentes tonos: menacant / impérial / doux / orgueilleux / confit / battu / abattu / lapidé / souriant / spécial / théâtral / retardé / printanier / parfumé / alteré / commémoratif / historique / artistique¹¹¹ (Dalí 2011: 51-52). De esta manera, Dalí muestra una vez más su gusto por las imágenes múltiples a partir del método paranoico-crítico.

2.3. La mimesis esquizográfica: análisis del poema “A vista perdida”

La publicación de *La tortuga ecuestre* —escrita entre 1938 y 1939, como dan fe los mecanografiados y la correspondencia— se trunca por la falta de suscriptores y los problemas económicos, especialmente por los gastos correspondientes a su estado de salud, la cual había menguado bastante en México: “Pensar en publicar el libro queda evidentemente descartado, no he podido ir a ver al médico y ni pensar en guardar reposo, cosa indispensable para que me hagan la punción lumbar y empezar un tratamiento” (2020: 80). En dicho poemario, que verá la luz póstumamente en 1957 a cargo de su amigo y albacea André Coyné, figura el poema “A vista perdida” de indudable carácter surrealista, cuya arte poética ha merecido la atención de la crítica. Compuesto en el mes de junio de 1938 en la Ciudad de México, tal y como se indica en el mecanografiado, es un claro ejemplo de la retórica surrealista por la libertad sintáctica, la deterioración semántica de la frase y su consecuente distorsión lógica, así como uno de los motivos temáticos fundamentales de esta estética: la locura. Conviene, antes de entrar al análisis del referido poema, explorar el trasfondo cultural y el tipo de circunstancias por las cuales Moro se familiariza con la psicopatológica de la psiquiatría moderna, particularmente la entidad clínica de la esquizofrenia, como la principal fuente de inspiración del procedimiento retórico que plantea.

A su regreso de Francia en 1933, Moro irrumpe con fuerza el ámbito literario limeño a través de una exposición surrealista en la Academia de Música Alcedo y frecuenta algunos espacios culturales, como la peña Pancho Fierro, donde conocerá a Emilio Adolfo Westphalen, con quien intercambiará una serie de comentarios en torno a un rico bagaje cultural de distintas disciplinas científicas y artísticas en una profusa correspondencia hasta su muerte. A ello se añade la incursión de ambos autores en el taller sobre psicopatología moderna impartido por Honorio Delgado en 1935: “Con él asistí a un curso de psiquiatría que dictaba en el Hospital Larco Herrera el doctor Honorio Delgado, para los estudiantes de San Fernando”, la Academia de Medicina”

¹¹¹ “amenazador / imperial / suave / orgulloso / confitado / golpeado / derribado / lapidado / sonriente / especial / teatral / retrasado / primaveral / perfumado / alterado / conmemorativo / histórico / artístico” [Traducción de Edison Simons] (Dalí 2004: 211-212).

(Westphalen, citado en Coyné 2015: 707). Igualmente, Coyné revela el interés de Moro por la psiquiatría:

En las dos oportunidades en que se ocupó del Museo del Larco Herrera, hasta 1938 y a partir de 1948, pues el espacio que se le había atribuido quedó cerrado por falta de cuidado mientras él dejó Lima para vivir en México, trabajó relaciones amistosas con varios enfermos, seducidos por su escucha, su cortesía, su afabilidad, lo que le valió testimonios personales a él dedicados [...] (2015: 708).

Resulta llamativa esta otra faceta de Moro como asistente técnico del Museo Gráfico del Hospital Larco Herrera que no ha sido objeto de estudio por parte de la crítica, salvo por el estudio introductorio de Villegas y la tesis de Nuria Cano sobre el proyecto surrealista del poeta peruano. Según esta misma investigadora, en este contexto,

El interés de Moro recae en una de las actividades de investigación acerca del psicoanálisis estimulada por la reformadora presencia de Honorio Delgado, quien fue el primero en difundir el psicoanálisis en América Latina, y desde 1920, ingresa al Hospital Larco Herrera como “jefe de servicio en un departamento creado especialmente para él” (2017: 59).

Sobre esta relación de Moro con la psiquiatría y el psicoanálisis, es necesario aclarar que, si bien este interés se cultiva antes de su encuentro con el surrealismo a partir de su participación en el grupo *Los locos*, en los que se encontraban los doctores Honorio Delgado y Hermilio Valdizán¹¹², posteriormente para él, sobre la base de esta estética, los trastornos mentales serán operativos desde un enfoque artístico y poético. Según Villegas: “La vinculación de Moro con tendencias afines al inconsciente y al psicoanálisis se inició entonces en Lima de manos de este grupo de jóvenes, principalmente de Valdizán y Delgado, psiquiatra y psicólogo respectivamente” (2017: 39). El mismo investigador recoge un testimonio del escultor Raúl Pro, quien recuerda que

Valdizán se había hecho amigo del grupo *Los locos*, a cuyos integrantes invitaba a tomar el té los domingos en el Asilo de la Magdalena. De ahí surgieron los recitales para algunos internos, donde participaron Alfonso de Silva, el tenor Carlos Pardo Figueroa y Carlos Raygada. Además de ellos, participaron Casterot y César Moro, y durante estos eventos muchos de ellos tomaban apuntes (Alarco, 1981, pp. 32-33). (2017: 37).

En todo este contexto, tampoco debe olvidarse que Honorio Delgado, médico jefe de servicio en el Asilo Colonia “Víctor Larco Herrera”, será quien le otorgue un mayor énfasis al análisis psicoanalítico de las producciones culturales, especialmente de los psicópatas. Para este, el psicoanálisis consistía en una herramienta fundamental para observar cómo el proceso creativo resultaba ser una exteriorización de los deseos reprimidos del ser humano:

Psicoanálisis [...] es hoy un método de valor y aplicaciones universales: su extensión en la actualidad invade las esferas de todas las ciencias, y aún de la filosofía y el arte [...] El arte aparece a la luz del psicoanálisis, -ya la había intuido así el gran Nietzsche, como una actividad cuya finalidad es apaciguar las necesidades no saciadas, tanto del artista

¹¹² Villegas, en una nota al pie de página, señala lo siguiente: “Por el testimonio de José Quíspez Asín, conocemos que Valdizán era discípulo de Jesús Quípez Asín, padre de César Moro” (2016: 37).

que crea, cuanto del espectador ó [sic] auditor que contempla. La obra de arte no es mas [sic] que la cristalización ó [sic] exteriorización de anhelos, más o menos velada por la observancia de la regla estética (Delgado, 1915) (citado en Villegas 2017: 36).

En el breve texto *El dibujo de los psicópatas*, presentado ante la Academia Nacional de Medicina el 21 de abril de 1922, comprueba la efectividad del psicoanálisis de la fenomenología sintomática de diversos enfermos mentales, particularmente de esquizofrénicos, a través de sus dibujos. Aquí también desarrolla la paleogénesis, la cual consiste en “la revalidación de alegorías y modalidades expresivas que pertenecen a épocas remotas de la evolución humana, lo que llamo simbolización paleogénica” (1922: 4). Es decir, el material estudiado —los dibujos— incluyen elementos o ciertos rasgos que remiten a culturas antiguas, como la incaica. Esta iniciativa ya se observa previamente en la *Revista de Psiquiatría y Disciplinas Conexas* (1918), en cuyas páginas se pone énfasis a la necesidad de reformar el campo psiquiátrico nacional y de instaurar la doctrina freudiana como un método terapéutico novedoso para curar las psicosis, sobre todo la esquizofrenia que en dicha época cobra especial relieve. Tal y como señala Cano (2017), este modelo de psiquiatría genético-analítica, aplicada a las producciones artísticas de los alienados, es denominado por el mismo doctor “tecnoterapia”:

En 1922, Honorio Delgado “había iniciado ya sus observaciones y experiencias acerca de los dibujos de los psicópatas, a quienes estimulaban a pintar, dando ocasión a los pacientes para expresar sus recuerdos y asociaciones mentales, que ayudan al médico a desentrañar sus enigmas psicológicos y facilitan sus diagnósticos y recuperación” (Anónimo. En: *Fanal*, 1960, p. 15), método que llamo “tecnoterapia”. (62)

En una línea análoga, podría ubicarse la arte-terapia como un método terapéutico planteada por Hans Prinzhorn en su libro *Bildneri der Geisteskranken [Expresiones de la locura: El arte de los enfermos mentales]* (1922), quien reconoció el valor estético de las expresiones artísticas de los enfermos mentales por medio del diagnóstico de las configuraciones esquizofrénicas. De acuerdo con Julia Ramírez (2019),

La arte-terapia se caracteriza por creer en los efectos positivos de la creatividad. Los pacientes son estimulados a cultivar distintas formas de expresión “artística” con una finalidad curativa. Aunque Hans Prinzhorn es en ocasiones considerado un precursor, en su momento estas prácticas son totalmente ajenas a la vida de los manicomios (nota al pie de página, 2019: 9).

Como ya se ha señalado, durante los primeros años del siglo XX, no solamente se observa la fascinación de los psiquiatras por la producción tanto gráfica como pictórica de los alienados, sino también de los artistas de vanguardia, quienes se inclinan por una textualidad irregular, heterogénea y abierta. Así se comprende mejor cómo, en el aire de la época, las enfermedades mentales, especialmente las “patografías”, resultan ser un vivero de posibilidades para montar un laboratorio de experimentación poética, la cual se enriquece y amplía con la recuperación del gusto por lo fragmentario, lo oscuro y la paleta de pedrería de la estética barroca. Todo ello supone una puesta en tela de juicio de los moldes literarios tradicionales vigentes. Sin embargo, el mismo Hans Prinzhorn advierte que la psiquiatría no deja de lado aquí el problema en torno a la correlación entre la locura y el genio, que se populariza en la comunidad científica por medio de la obra de Cesare Lombroso:

Pero con él [la expresión genio y locura] se introdujo también en el saber general la idea poco clara de que los genios, por desgracia, suelen estar más o menos locos, aun cuando sean admirados por todos o hayan realizado obras absolutamente clásicas, y de que hay que buscar con ellos peculiaridades enfermizas, ya que de uno u otro modo van forzosamente unidas a sus capacidades [...] Aquí solo interesa destacar que, hasta hoy, la zona fronteriza entre psiquiatría y arte sigue sufriendo las secuelas del tópico “genio y locura (2019: 39).

Esto se debe, ante todo, al hecho de que en este contexto la medicina mental consideraba que estos documentos culturales no entrañaban en absoluto un juicio de valor estético, sino, muy por el contrario, eran ya entendidas como materiales que poseían un valor diagnóstico-comparativo inigualable. No obstante, el historiador de arte y psiquiatra alemán trata de solventar el aparente asunto irresoluble entre ambas disciplinas (psiquiatría y arte) a través de las tendencias configurativas de la esquizofrenia: “fantasía, el absurdo, la incoherencia, los estereotipos, la repetición, etcétera, que hay en sus obras obligan a ver precisamente en las producciones esquizofrénicas una fuente de conocimiento psiquiátrico aún no explotada [...]” (2019: 36). Por este motivo, evita el término “arte patológico”:

En tiempos, el público ha oído hablar muchas veces de “arte de los locos”, de “arte de los enfermos mentales”, de “arte patológico” y de “arte y demencia”. No nos agrada utilizar esas expresiones. La palabra “arte”, con su significado emocional establecido, contiene un juicio de valor. [...] nos ha parecido adecuado atenernos a la expresión, oportuna, aunque no precisamente habitual. “arte de los enfermos mentales” para denominar un ámbito hasta ahora casi desconocido fuera de la especialidad de la psiquiatría (2019: 33-34).

A pesar de ello, los surrealistas se ocupan de renovar el diálogo con la locura que se volverá crucial para comprender las técnicas literarias, como la simulación de los trastornos mentales que explora nuevas posibilidades poéticas y narrativas a partir de la metáfora con derivación múltiple y los efectos de desrealización. Es necesario aclarar también que estos no se comprometen científicamente con la psiquiatría, sino que se apropian de los métodos y léxicos para estimular actividades lúdicas, con la finalidad de modificar la percepción de los objetos del mundo exterior. Es así como el arte esquizofrénico¹¹³ predomina en el interés, precisamente, por la calidad artística de su producción. Respecto a esta psicosis progresiva, Hans Prinzhorn lo define sobre la base de “la disgregación de la personalidad”:

Bajo la influencia de las teorías de Freud, Bleuler estableció luego, para el grupo de la *dementia praecox*, la definición psicológicamente concebida de la esquizofrenia. Con este término (que significa cerebro dividido o división cerebral) se alude a los diversos síntomas de división, que nunca faltan (2019: 79).

Por otro lado, este mismo autor explica que los dibujos esquizofrénicos se caracterizan por la tendencia configurativa que él denomina “percepción esquizofrénica del mundo” (2019: 80). Esta configuración psicopatológica del mundo se basa en uno de sus

¹¹³ Distinción entre artista y alienado:

Para el esquizofrénico es una experiencia fatídica. La “alienación respecto del mundo perceptible” se le impone como un destino funesto e inevitable, contra el que lucha largo tiempo hasta que se somete y poco a poco se aclimata a su mundo autista, enriquecido por sus delirios (2019: 375).

síntomas más comunes: el autismo, que consiste en la imposibilidad de adaptación. Es decir, al no poder restablecer los vínculos con el mundo exterior, las experiencias insólitas que modifican la percepción del sujeto devalúan y distorsionan la realidad:

El concepto central es la modificación autista de la personalidad en su posición respecto al yo y al entorno, modificación que va pareja a profundas perturbaciones de la conducta afectiva y conduce a escisiones en varias esferas psíquicas; generalmente tiene lugar bajo el influjo de ilusiones, de experiencias excepcionales, en especial alucinaciones de los órganos sensoriales y de la sensación física acompañadas de excitación. Si la enfermedad continúa, la confusión o locura se convierte en una “disgregación de la personalidad” que desemboca en el permanente “estado final de esquizofrénico (82-83).

El esquema de las tendencias configurativas esquizofrénicas, conjunto de factores esenciales y funciones psíquicas que intervienen en la singularidad expresiva, son variadas. Entre ellas, se encuentran la necesidad de comunicar y expresarse a partir del arte, el impulso de configurar o instinto de ornamentación (enriquecimiento del entorno) y de juego, el garabato sin objeto ni finalidad, la tendencia a copiar y al orden, la configuración simbólica y abstracta, etc. (2019: 49). Además, estas contribuyen a evaluar los diagnósticos, en la medida en que las imágenes mentales plasmadas en sus producciones artísticas representan el estado psíquico o la psicología esquizofrénica, tales como la repetición estereotipada, el alejamiento del mundo (misticismo), el *horror vacui*, la participación de impulsos alucinatorios, producciones espontáneas o automatismos, entre otros muchos. A modo de ejemplo, habrá que citar el historial sobre la descripción de una alucinación visual, “Aparición de aire”, que realiza el paciente Neter:

Los “bocetos fantásticos” adjuntos, que él llama también “dibujos de aire”, según dice no son en realidad “fantasías”; lo hicieron otras personas hace siglos y le llegaron en “corrientes de aire”; en ocasiones los ve en el aire y luego, cuando los ha dibujado, ya no los ve, y después se forma otra cosa en el aire; las imágenes provenían de masas de aire que ya no existían; los dibujos de aire, cuando han salido bien, son como el aire, los arrastran las corrientes de aire y pasan a otro que los dibuja otra vez; no se le ocurren a él sino que dibuja lo que el aire hace surgir en él; la imagen la hace surgir el aire; lo mismo que a veces otras imágenes, también el pantano hace surgir escenas de este tipo; en ocasiones, él puede reconocer a sus antepasados en esas “imágenes de aire” (citado en Prinzhorn 2019: 131).

Este tipo de representaciones esquizofrénicas también se vislumbra en el citado texto, mencionado líneas arriba, de Honorio Delgado, pero con la única diferencia de que este emplea la doctrina psicoanalítica freudiana. A saber, hacia el final de su estudio, indica lo siguiente:

Desde el punto de visto científico, los dibujos de los insanos se presentan como preciso material de comprobación de lo fundado de los conceptos psicoanalíticos relativos al simbolismo, a la regresión, a la hegemonía de los motivos sexuales, a la revalidación de actitudes mentales paleogénicas en los psicópatas, según creo haber dejado comprender al lector en el auxilio del reducido número de dibujos presentados, tomados de la colección de mi Servicio en el Asilo Colonia “Víctor Larco Herrera”, la cual consta al presente de más de dos mil ejemplares, habiendo enviado copia de mil al Dr. Hans

Prinzhorn, para la colección internacional de la Clínica Psiquiátrica de la Universidad de Heidelberg (1922: 25-26).

Como se puede observar, la labor de Honorio Delgado se acoge al modelo de Hans Prinzhorn para seguir luego un camino distinto que se sustenta en el psicoanálisis. Como ejemplo, podemos mencionar la figura 7 (aquí figura 4) del enfermo D. M., cuya expresión sexual, según la interpretación del doctor peruano, “asume caracteres de raro polimorfismo y sutileza, nos suministra, en forma indiscutible, otro simbolismo que complementa al de la puerta, e igualmente familiar en los cuentos de hadas, que hallaríamos delirios colectivos estéticos, es la representación de la sexualidad masculina por la llave” (1922: 6). Lo mismo ocurre con el paciente E. T., de 16 años, quien, a partir del proceso de desgeometrización de la representación del sexo femenino, hace consciente sus conflictos psicopatológicos: “representa acaso el útero ocupado, un modo de simbolizarse la tendencia incestuosa y el deseo de renacer” (18). De esta manera, el psicodiagnóstico de los dibujos de los enfermos mentales ofrece una herramienta indiscutible de análisis de los conflictos internos y los deseos personales para comprender y complementar la historia clínica de cada uno de ellos.

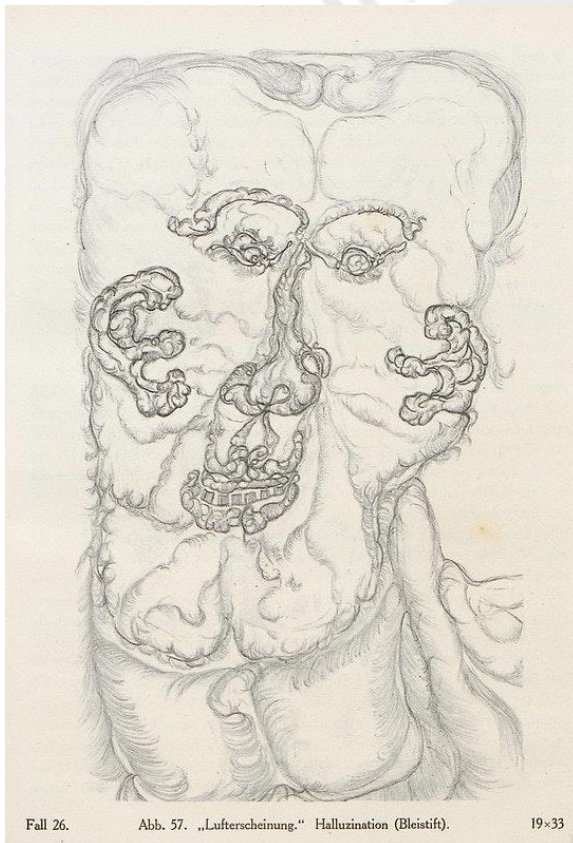


Figura 3. Caso 26. Figura 57. “Aparición de aire”. Alucinación (lápiz), 19 x 33 cm (Prinzhorn 2019: 130)



Figura 4. Figura 7. Dibujo del paciente D. M. (Delgado 1922: 6)

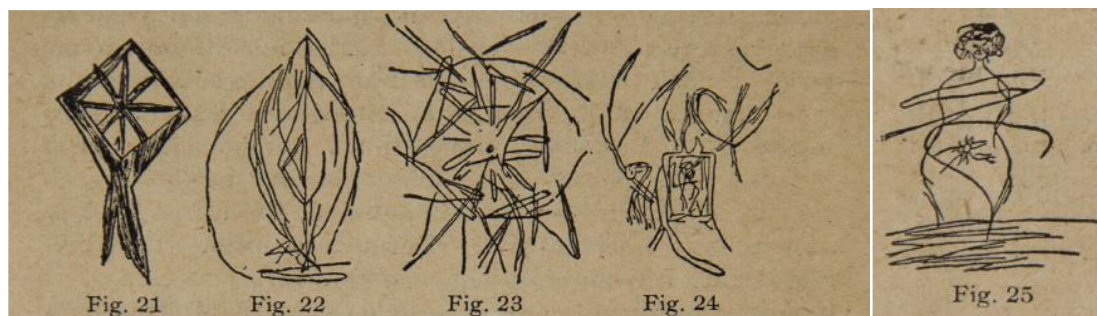


Figura 5. Proceso de desgeometrización del órgano sexual femenino (Delgado 1922: 18)

Ahora bien, volviendo a la relación de César Moro con la psiquiatría, Ernesto More realiza un reportaje sobre el Museo Gráfico del Hospital Larco Herrera, fundado inicialmente por Hemilio Valdizán y, posteriormente, administrado bajo la dirección técnica de Baltazar Caravedo, con la asistencia de César Moro y José Max Arnillas. Aquí el poeta peruano afirma que los criterios de selección de las producciones artísticas de los enfermos mentales son psiquiátricas y no estéticas: “Aquí prima el criterio psiquiátrico, y no siempre son las figuras mejor logradas, ni los cuadros “bonitos” los que merecen una atención particular. Verdad es que, muchas veces, ambos valores coinciden. Nuestra labor es más científica que artística” (1935a: 11). Desde el momento en que esta exposición no se propone como un fin estético, sino que se le dota de un valor científico, se distingue del proyecto cultural del programa surrealista¹¹⁴, que solo buscaba idealizar la locura y revalorizar las producciones culturales de los alienados, pero no otorgarles un estatuto de autor dentro del medio cultural. A este criterio se relaciona More, quien añade una sucinta y acertada reflexión sobre la eficacia del psicoanálisis como una pauta importante para el arte terapéutico:

La creación del museo tiene, pues doble objeto: dar ocupación a los enfermos y, muy especialmente, poder contar con una especie de folklore gráfico de inapreciable utilidad para el médico y, en consecuencia, para el enfermo. Sólo con el psicoanálisis ha sido posible la liberación de los internados (1935a: 11).

En atención a este modelo psicoterapéutico por medio del arte, Moro les brinda a los enfermos mentales una ocupación artística en la que puedan, en la medida de lo posible, mejorar su condición o incluso hasta curarse. Sobre esta labor, Arturo Jiménez Borja, en “Un recuerdo de César Moro” (2003), proporciona un testimonio que refuerza nuestra lectura:

Moro vio mis largas conversaciones con el paciente y le intrigó, tanto como lo desconcertó. Así como conocí al poeta pude compartir con él horas y horas escuchando al paciente, o leyendo sus escritos u observando sus muchos y misericordiosos dibujos. Si bien los dibujos le interesaron, fueron los discursos y la oralidad de paciente lo que le fascinaron.

A través de ello se ingresaba a un mundo increíble. Era el saber que las sombras hablaban, dialogaban, igual los animales con los mensajes secretos; allí también se

¹¹⁴ Sobre el proyecto cultural de vanguardia de César Moro, véase la tesis doctoral de Rafael Ramírez Mendoza (2018).

escuchaba el canto fatal de las sirenas y el aullido lastimero de perros negros anunciando alguna desgracia. Era, en fin, una cosa de nunca acabar. Siempre había algo nuevo y sorprendente. No había repeticiones era un mundo en ebullición indetenible.

Yo estaba apurado por finalizar mi trabajo, porque yo había pasado el tiempo prudencial que me había trazado para terminarlo. En cambio, moro (sic) no tenía prisa alguna y comenzó a ver detalles que el paciente no percibía, incluso a intercambiar descubrimientos sobre las manchas del patio.

Yo envidiaba a moro (sic) el tiempo que disponía y el secreto camino que ya ambos recorrían, paciente y poeta, entre las golondrinas del cielo y el piso del cemento del gran patio del manicomio (citado en Villegas 2017: 62).

En el testimonio citado, se puede observar que Moro remarca la importancia de las enfermedades mentales dentro del ámbito artístico para elaborar nuevas estrategias textuales que respondan al ambiente sociocultural del momento. Por este motivo, en un artículo escrito por Ernesto More, quien cuestiona los métodos de enseñanza de la Escuela Nacional de Bellas Artes y rechaza la orientación indigenista dogmática impuesta por José Sabogal, el poeta peruano referente a la reforma de las bellas artes, declara lo siguiente:

El Arte auspiciado, favorecido, divulgado por el Estado no puede interesarme: biológicamente, es un absurdo.

En el Perú, particularmente, no puede sugestionarme sino el arte “perseguido-perseguidor”, el arte esquizofrénico, el arte en violenta oposición a la realidad, la pintura que no se vende, la pintura que no decora un interior (More 1935b).

En efecto, el arte esquizofrénico¹¹⁵ implica, en un sentido muy específico, para Moro, no solamente una renovación de los procedimientos formales de la retórica vigente en aquel contexto, tales como la disposición y la figuración poética, sino también una respuesta crítica al conjunto de valores de la cultura peruana anquilosada. Con todo, el panorama literario limeño enardecía su espíritu subversivo, ya que persistían los valores conservadores, caducos y pasatistas asociados a la clase social criollo-oligárquica. Este taller supone, entonces, el momento de más intenso acercamiento del autor entre la locura y el arte. A modo de ejemplo, puede observarse en el museo gráfico el cuadro de un paciente con un caso agudo de esquizofrenia que el autor recomienda a los lectores:

¹¹⁵ Sería interesante, desde este punto de vista, si ampliamos el presente análisis con lo que Yolanda Westphalen denomina esquizofrenia cultural:

En Moro existe un cierto rasgo de esquizofrenia cultural inherente a la decisión de convertirse en un escritor de expresión francesa y solo lo puede hacer a condición de un estricto reparto de tareas, de una jerarquización, en suma, de una diglosia entre las lenguas y las visiones del mundo que implican: el castellano para la vida cotidiana, el francés para la escritura poética (2021: 187).



Figura 6. Sin título (More 1935a: 12).

Como señala More en el reportaje, el doctor Arnillas observa en dicho dibujo un claro ejemplo de la paleogénesis, pues inconscientemente el paciente representa elementos correspondientes a la cultura Tiahuanaco sin que necesariamente la conozca (1935a: 12). Además de ello, pueden observarse los síntomas característicos de dicho trastorno mental en algunos elementos del cuadro, como el *horror vacui*, la repetición y la disposición variada del símbolo de la cruz y, particularmente, la contaminación de seres y objetos que contribuyen a producir el efecto de una realidad distorsionada. En otro caso, Moro descubre un grabado irónico en uno de los muros de los pabellones del hospital:

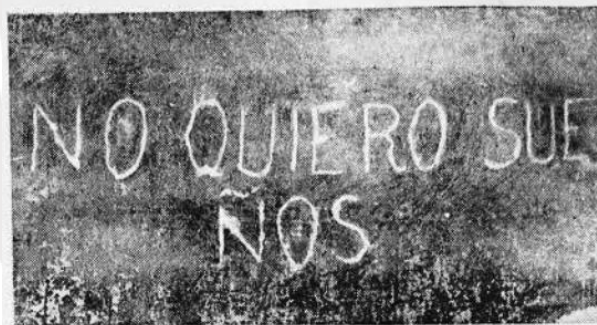


Figura 7. “No quiero sueños”. Mural (More 1935a: 10)

Puede observarse cómo la ironía modifica la configuración semántica del enunciado ante la probable imposibilidad de realizar su deseo. Como ha señalado Fromilhague (2010), para comprender este recurso retórico es necesario identificar algún indicio textual en el enunciado. En este caso, la manera particular en la que ha sido escrito sirve como un “punto de ironía”, en la medida en que permite evidenciar una marca de distancia con el valor de verdad del enunciado: “vise à provoquer le refus de certains valeurs, et l’adhésion à des valeurs différents”¹¹⁶ (s/p). En este sentido, esta “ironía trágica” posee una función de inversión argumentativa del valor de verdad atribuido al sueño como cumplimiento de deseo y reposo, debido a que expresa la situación lamentable en que se encuentran muchos de estos alienados al haber perdido su vínculo

¹¹⁶ “tiende a provocar un rechazo de ciertos valores, y la adhesión a valores diferentes”.

con la realidad. En otras palabras, la negación afirma la necesidad apremiante de vivir sin este tipo de padecimiento mental. Un último ejemplo resulta ser un dibujo que representa al diablo sobre la base de la tendencia a la copia:



Figura 8. Sin título (More 1935a: 11)

Ernesto More sostiene que es incuestionable el efecto paródico, pues le recuerda a la publicidad de una compañía de seguros: “Esperamos que nuestros lectores, al verlo reproducido en estas páginas, lo comparen, a su vez, con un afiche de una compañía de seguros, en que se encuentra esa misma figura” (1935a: 10-11). Más adelante, se alude a una de las conversaciones que entabla Moro con uno de los alienados en torno al propósito de su arte: “¡Para qué van a tener explicación si yo no dibujo lo que veo, sino lo que siento!” (11). A partir de ello, el redactor evidencia, desde luego, una semejanza con los escritos programáticos del surrealismo, en los que propugna la liberación de los límites de la razón, con la finalidad de explorar el inconsciente.

Dentro de esta misma línea, hemos podido consultar un buen número de cartas de los alienados atendidos por el poeta peruano durante su taller en Lima¹¹⁷ —Julio Wesler, Eugenio Hoygens y Rabinet, Víctor Dios Gloria Ángeles Figueroa, entre otros— entre las que destaca la del segundo, titulada “Lo que pienso de mi Vida y lo que usted piensa de mi Existencia”:

Usted es el señor César Moro, estudiante de Medicina que espera recibirse de médico psiquiatra. Si no me equivoco, creo que estoy hablando con el alumno más distinguido de su clase. Por lo que he observado, creo que usted es un hombre inteligente e ilustrado, que ha escrito, con éxito, varias composiciones poéticas. Por circunstancias de origen usted pertenece a la razón de la Civilización de Oriente. Sus ideas y sentimientos con relación al pasado y al porvenir proceden del indicado principio mental (domingo 13 de octubre de 1935).

¹¹⁷ En 1943, Moro le envía una carta a Westphalen con la intención de publicar los manuscritos de los alienados que atendió en el taller impartido por Honorio Delgado en 1935 si concreta el proyecto de la revista, la cual se tratará, años más tarde, de *Las Moradas*:

Si concretan lo de la revista, considero que habría que incluir en cada número un suplemento de arte con texto relevantes. Me gustaría que entre ellos estuvieran los textos que tengo conmigo de los locos del manicomio, que, además, serían factibles de ilustrar con algunos dibujos hechos por los enfermos (2020: 273).

Curiosamente, este se refiere a Moro como estudiante de medicina en especialidad de psiquiatría. Sin embargo, como carecemos de documentos y testimonios, no podemos asegurar la posibilidad de dicha formación profesional. Aunque la faceta de nuestro autor como asistente técnico se apoya en una doctrina psicoanalítica y, por consiguiente, científica si tenemos en cuenta que es una práctica legítima de la psiquiatría, mantiene aún lazos con los presupuestos del surrealismo. Así, por ejemplo, en el ensayo “Anteojos de azufre”¹¹⁸, resume las consignas de esta estética de la siguiente manera:

Conocimiento irracional de las cosas, los objetos son comestibles, las piedras ligeras como la brisa se cargan de nuevo sentido, una silla es un pájaro de alabastro que los poetas encadenan alrededor de sus cabezas fatigadas y fustigadas por el relámpago; ancianos con gafas negras son lanzados de la vereda a puntapiés; una custodia es depositada en el arroyo. Supresión de las categorías morales que hacen la vida fácil, cómoda, comprensible para la minoría; no más esperanza ni en la tierra ni en un paraíso lejano a corto o largo plazo (2015: 616).

Desde estas convenciones literarias, el autor peruano se apropia del discurso de la locura para oponerse a la reproducción del sistema de valores de la sociedad limeña, así como de los sistemas de pensamiento normalizados que excluyen de la cadena enunciativa, precisamente, este tema anatematizado por su cualidad amenazante y descalificadora. De ahí que solo revalorice las producciones culturales no oficializadas: “Para mejor decirlo, la sola poesía entre nosotros está en la producción borrascosa y esporádica: textos, objetos, cuadros de los alienados, en el Hospital Larco Herrera” (2015: 615). Por otra parte, Yolanda Westphalen plantea una lectura del título metafórico del ensayo que nos ocupa: “En ese sentido, “los anteojos de azufre” interrelacionan la vista con los otros sentidos, postulando así que esta aprehensión multisensorial es la que permite al poeta y artista ver más allá de la visión inmediata y percibir una realidad distinta o surreal” (2021: 141). Sin embargo, no compartimos el análisis de la investigadora, pues no aprecia la riqueza dialógica que subyace en dicha figuración. En realidad, no solamente supone otro modo de aprehender metafóricamente la realidad o una extensión de la actividad literaria de la ficción, sino también un proceso de construcción de la significación. Así, el fenómeno de construcción textual que atañe al título metafórico señalado corresponde a la alquimia, debido a que el azufre en este dominio esotérico es el combustible para lograr la transmutación de la materia: “As we will see, the metaphoric language of alchemy, in particular, was frequently drawn upon, since themes of transformation, renewal, rebirth and the regeneration of man lie at the very heart of its wider discourse”¹¹⁹ (Bauduin y otros 2018: 5). Al ser, entonces, un medio de transformación, se comprende su relación con los anteojos, los cuales son también instrumentos que permiten ampliar la visión. Al respecto, Culianu sostiene que las

¹¹⁸Esta frase la emplea el autor en una de las cartas enviadas (la del 18 de julio) a Emilio Adolfo Westphalen:

El amor ya no quiere prestarme sus maravillosos **anteojos de azufre**. Atravieso un periodo en el que los sueños [se disuelven] temblorosos en la grisura abominable de un nuevo día sin esperanza, un día largo como un día sin pan. Sueños que pueden ser compensatorios, lo admito, pero de ser así, lo son de forma tan nimia, en una odiosa proporción de adecuación final, como la del individuo al que le amputan ambas piernas y que se adapta, gracias a sus recursos ocultos, a su nueva forma de vida de tronco sanguinolento con corazón, de vegetal con corazón (Moro 2020: 38).

¹¹⁹ “Como podemos ver, el lenguaje metafórico de la alquimia, en particular, se utilizó con frecuencia, desde temas de transformación, renovación, renacimiento y la regeneración del hombre se sitúan en el centro de su extenso discurso”.

flechas de amor no se asumían en la Antigüedad como meras metáforas, sino que “estas llevaban unas puntas neumáticas invisibles capaces de producir grandes estragos en la persona herida. ¿No había dicho ya Platón que el amor era una especie de enfermedad ocular [...]? Y ¿no atribuía Plutarco a la vista una “fuerza maravillosa”?” (1999: 61).

Parece evidente que los trabajos y revistas médico-psiquiátricas de Honorio Delgado repercutieron favorablemente sobre la poética de Moro. Es probable que conociera por intermedio de Westphalen, dada su relación de amistad, las novedades médicas en torno a los trastornos mentales, particularmente sobre la esquizofrenia.

Respecto al poema “A vista perdida”, el cual consta de 26 versos, plantea un arte poética que establece una analogía estructural con el discurso esquizofrénico. Es decir, el texto es organizado de tal manera que se asemeja a la forma distorsionada de este trastorno mental grave de redescubrir la realidad. Asimismo, se puede apreciar el eco de la imagen doble o múltiple del método paranoico-crítico como reconstrucción abuso-interpretativa del mundo externo, que será apropiada y transformada para proponer un nuevo sistema poético, cuyo ejercicio se inserta en un acto mimético-poético que romperá, por lo general, con los esquemas literarios vigentes. Se trata, en efecto, de un caso de intertextualidad o dialogismo complejo, en el que complica el modelo estético daliniano y da paso a una evolución estética que lo distancia sutilmente de la ortodoxia surrealista.

Según Julia Kristeva, la transposición exige un “momento hipotéticamente cero”, es decir, el momento previo a la reorganización de los discursos dalinianos, en especial, el mecanismo paranoico-crítico, en el nuevo texto (“A vista perdida”) de César Moro. De hecho, se trata de una economía dialógica en la que “le passage du sémiotique (non encore signe) au système symbolique; ou bien, lors du passage entre deux systèmes symboliques; ou bien, lors du passage entre deux systèmes symboliques, la transposition indiquerait le moment de la perte symbolique comme condition du renouvellement”¹²⁰ (1974: 232). Dicho de otro modo, la transposición del enunciado daliniano al universo lógico-semántico moreano produce una serie de modificaciones que otorga nuevas posibilidades retórico-poéticas. En este estatuto dialógico, el autor peruano toma en cuenta el funcionamiento específico del mecanismo paranoico para transformarlo introduciendo lexemas psiquiátricos¹²¹ asociados a otro trastorno mental que no necesariamente se oponen a la paranoia, sino que enfatizan la diferencia. Es así como uno de los enunciados presupuestos en el ensayo “L’Amour” del autor catalán: “el delirio de interpretación paranoica” (2005: 208) y otro en “L’Âne pourri”: “Basta con que **el delirio de interpretación** haya llegado a relacionar el sentido de las imágenes de los cuadros heterogéneos que cubren una pared, para que ya nadie pueda negar la existencia real de dicha relación” [el resaltado es nuestro] (2005: 202) son transformados en el verso “La sublime interpretación delirante de la realidad” (v. 25) del poema que nos ocupa.

¹²⁰ “El paso de lo semiótico (no todavía signo) al sistema simbólico; o bien, durante el paso entre dos sistemas simbólicos, la transposición indicaría el momento de la pérdida simbólica como condición de renovación”.

¹²¹ De forma similar, este vocabulario médico también lo encontramos en otros poemas incluidos en *La tortuga ecuestre*.

En el enunciado daliniano “el delirio de interpretación paranoica”, se efectúa una permutación morfo-sintáctica y léxica por adjunción, en la medida en que se desarrollan diversas transformaciones. Por un lado, el término ‘delirio’ pasa a ser el adjetivo ‘delirante’ y el de ‘interpretación’, aunque se mantiene de forma idéntica, ya no hace referencia al síntoma de la paranoia, sino que forma parte ahora de una función poética. Por otro lado, Moro añade dos nuevos elementos: el adjetivo ‘sublime’ que implica una variación estilística por razones estético-ideológicas, las cuales afirman la diferencia de significación, y el sustantivo ‘realidad’ que enfatiza la oposición del procedimiento correspondiente al verso anterior: “El grandioso crepúsculo boreal del pensamiento esquizofrénico” (v. 24). Esto se comprende mejor si consideramos que en dicha transformación de permutación, el autor también realiza una de oposición, en la que omite o elimina el término ‘paranoia’ para darle menos relieve y liberarse en cierta medida de este pretexto como reacción de respuesta. Otro de los factores que intervienen en la economía dialógica de ambos autores son las nuevas posibilidades que se generan en el innovador procedimiento retórico al que hemos denominado “mímesis esquizográfica”. Esta consiste en reestructurar artificialmente los fenómenos sintomáticos de la esquizofrenia a través de la disposición de sus lexemas a lo largo del poema como figuras de estilo, con los que se consigue, precisamente, una distorsión metafórica de la realidad para resaltar el contraste semántico de la antítesis locura/racionalidad y proveer a la práctica textual de una nueva retórica que complementa la técnica de la escritura automática aplicada en la simulación de los trastornos mentales. Asimismo, es necesario agregar que subyace una importante diferencia entre el mecanismo paranoico que radica en una técnica de imitación, cuya relación es de sustitución (simulacro); mientras que el sistema poético moreano se apoya, en cambio, en una de representación (simulación). Se trata, en suma, de someter la práctica significativa a las matrices retóricas, si así podemos llamarlas, de las patografías esquizofrénicas en virtud de una relación de semejanza estructural. Esta reproducción cognoscitiva (mímesis) de las reglas constitutivas de la (a)gramaticalidad o paragramas de los trastornos verbales de la esquizofrenia permiten elaborar una nueva forma de redescibir metafóricamente la realidad. En otras palabras, los síntomas de la esquizofrenia se convierten en figuras de estilo, en la medida en que conforman nuevos acontecimientos de estilo y obedecen a determinadas reglas de un discurso literario (poesía). No son propiamente síntomas, sino nomenclaturas que hacen referencia a estas que imponen nuevas exigencias a las obras de arte. Entonces, la presencia de la terminología o el vocabulario psiquiátrico dentro del texto está determinada por las leyes de la poética. Semánticamente, las palabras del vocabulario psiquiátrico tomadas en un sentido literal inician su paso al nivel metafórico.

Se plantea así una representación que expresa el malestar ante las miserias de la realidad, es decir, una posición de cuestionamiento radical de ella, con la finalidad de ampliar la experiencia humana a través de un segundo mundo, la surrealidad. De esta manera, la esquizofrenia, así como los estados anormales de la psique humana, se configura como un lugar de fuga de la realidad, es decir, resulta apto como recreación, compensación y cuestionamiento. Sin embargo, no se trata de un territorio completamente desvinculado del mundo externo, sino de una parte integrante de él como horizonte utópico-político que está vinculado a la transformación de las condiciones naturales del hombre.

Para explicar este “pensamiento esquizofrénico”, que hemos llamado “mímesis esquizofrénica”, citamos a continuación el poema “A vista perdida”:

A vista perdida

No renunciaré jamás al lujo insolente al desenfreno suntuoso de pelos como fascas
finísimas colgadas de cuerdas y de sables

Los paisajes de la saliva inmensos y con pequeños cañones de plumafuentes

El tornasol violento de la saliva

La palabra designando el objeto propuesto por su contrario

El árbol como una lamparilla mínima

La pérdida de las facultades y la adquisición de la demencia

El lenguaje afásico y sus perspectivas embriagadoras

La logoclonia el tic la rabia el bostezo interminable

La estereotipia el pensamiento prolijo

El estupor

El estupor de cuentas de cristal

El estupor de vaho de cristal de ramas de coral de bronquios y de plumas

El estupor submarino y terso resbalando perlas de fuego impermeable a la risa como un
plumaje de ánade delante de los ojos

El estupor inclinado a la izquierda flameante a la derecha de columnas de trapo y de
humo en el centro detrás de una escalera vertical sobre un columpio

Bocas de dientes de azúcar y lenguas de petróleo renacientes y moribundas descuelgan
coronas sobre senos opulentos bañados de miel y de racimos ácidos y variables
de saliva

El estupor robo de estrellas gallinas limpias labradas en roca y tierra firme mide la tierra
del largo de los ojos

El estupor joven paria de altura afortunada

El estupor mujeres dormidas sobre colchones de cáscaras de fruta coronadas de cadenas
finas desnudas

El estupor los trenes de la víspera recogiendo los ojos dispersos en las praderas cuando
el tren vuela y el silencio no puede seguir el tren que tiembla

El estupor como ganzúa derribando puertas mentales desvencijando la mirada de agua y
la mirada que se pierde en lo umbrío de la madera seca Tritones velludos
resguardan una camisa de mujer que duerme desnuda en el bosque y transita la
pradera limitada por procesos mentales no bien definidos sobrellevando
interrogatorios y respuestas de las piedras desatadas y feroces teniendo en
cuenta el último caballo muerto al nacer el alba de las ropas íntimas de mi
abuela y gruñir mi abuelo de cara a la pared

El estupor las sillas vuelan al encuentro de un tonel vacío cubierto de yedra pobre vecina del altillo volador pidiendo el encaje y el desagüe para los lirios de manteleta primaria mientras una mujer violenta se remanga las faldas y enseña la imagen de la Virgen acompañada de cerdos coronados con triple corona y moños bicolors

La medianoche se afeita el hombro izquierdo sobre el hombro derecho crece el pasto pestilente y rico en aglomeraciones de minúsculos carneros vaticinadores y de vitaminas pintadas de árboles de fresca sombrilla con caireles y rulos

Los miosotis y otros pesados geranios escupen su miseria

El grandioso crepúsculo boreal del pensamiento esquizofrénico

La sublime interpretación delirante de la realidad

No renunciaré jamás al lujo primordial de tus caídas vertiginosas oh locura de diamante
(Moro 2015: 26-27)

Se puede observar cómo el discurso psiquiátrico de la entidad clínica de la esquizofrenia, que alude al estudio de E. Bleuler, hace participar a todos los lexemas seleccionados en el poema para constituir una constelación semántica que motivará el acto poético. En el segundo verso, el neologismo ‘plumafuentes’, al igual como en “El gran masturbador” de Salvador Dalí, es una ilusión referencial efrástica que permite visualizar la correlación entre el poema y uno de los collages del autor, que es el siguiente:

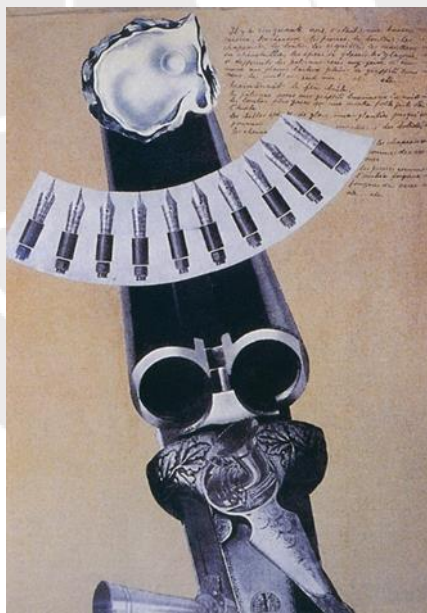


Figura 9. Collage. Tinta sobre papel, 29 x 20 cm (Moro 2017: s/p)

Este collage está acompañado de un fragmento verbal lírico, por lo que se manifiesta como un correlato híbrido del poema en el sentido semántico y lógico (retórico), pues la coexistencia de estos dos discursos se asemeja a las diversas formas de la actividad perceptiva del discurso esquizofrénico:

Il y a cinquante ans, c'était une basse misère, les cheveux, les pierres, les boutons, les chapeaux, les loutres, les aiguilles, les manteaux en chinchilla, les épées de glace, les glaçons, si différents des pélicans roses aux yeux d'écumoire aux flancs laitoux pleins

de graffiti brumeux la nuit en haute mer... etc. Maintenant le feu brûle; les pélicans roses aux graffiti lumineux la nuit / les loutres plus gaies qu'une montre folle frite dans l'huile / les belles épées de glace ensanglantées jusqu'au pommeau / les cheveux / les chapeaux comme des massues / les guerres comme l'ombre fugace de fougères de verre / etc... etc...¹²² (Moro 2017: s/p)

Estos dos lenguajes se complementan dialógicamente para descargar un contenido basado en el código surrealista que enfrenta el punto de vista criollo-oligárquico que prevalecía en aquella época. En cuanto a la dimensión intertextual o dialógica, Rafael Ramírez Mendoza (2020), en su tesis sobre el proyecto cultural de César Moro, sostiene, siguiendo la línea de pensamiento de Emilio Tarazona, que

a diferencia de Xavier Abril en *El autómeta*, la demencia de Moro en el poema no es totalmente destructiva, sino que hace que el enunciador-loco llegue a un estado de estupor permanente y de apreciación de los desbordados extremos de la belleza surrealista. Pero además esta locura hace que el enunciador del poema de Moro mantenga también su “insolencia” (219).

En efecto, el tema de la locura en Moro no es destructiva, sino más bien cuestionadora. De ahí que la preferencia por el léxico psicopatológico de la esquizofrenia se pueda explicar no solamente por una semejanza estructural, sino también por las nuevas condiciones de experimentación del lenguaje y los puntos de vista opuestos a la axiología del representante acreditado que ofrece. Es así como el poema es el material verbal artístico con el que se cargará el cañón de esta plumafuentes para conseguir, tal y como señala el investigador, “que el espectador llegue a abrir los ojos a través de la poesía y la pintura hacia la moderna perspectiva surrealista del arte y la literatura, dejando atrás una forma antigua o provinciana de pensar el mundo” (2020: 224). La violencia contenida en este *collage*, así como en el poema que lo acompaña, obedecen a la necesidad de instaurar una nueva forma de ver el mundo a través del acto de disparar/escribir un nuevo contenido para modificar las estructuras del mundo y, consecuentemente, vislumbrar la posibilidad de concebir una nueva imagen de este mismo. A ello se agrega el hecho de que la activación del disparador inicia, como se verá en el verso 6, la demencia en la que, al decir de Honorio Delgado, “la percepción de las cosas parece alterada sobre todo durante la actividad del proceso [...]” (1937: 1). Justamente, dicho proceso corresponde a una poética de cocreación, ya que, a partir de la lectura, el lector recrea las metáforas que le permiten ingresar a otro mundo en el que “Los objetos del mundo real, sin embargo, experimentan un cambio enorme al ser transportados al mundo imaginario” (Levin 1987: 79). En este sentido, la revolución del lenguaje poético, que comprende una rebelión socio-ideológica, refracta “el contexto histórico y promueve su reflexión” (Eco 1965: 20).

¹²² [“Hace cincuenta años, había una miseria baja, los cabellos, las piedras, los botones, los sombreros, las nutrias, las agujas, los abrigos de chinchilla, las espadas de hielo, los cubitos de hielo, tan diferentes de los pelícanos rosados de ojos espumeantes con lados lechosos llenos de graffiti brumoso en la noche en alta mar... etc. Ahora el fuego está ardiendo; los pelícanos rosados con graffiti luminoso la noche / las nutrias más alegres que un reloj loco frito en aceite / las hermosas espadas de hielo ensangrentadas hasta la empuñadura / los cabellos / los sombreros como garrotes / las piedras como la sombra fugaz de helechos de vidrio / etc... etc...”] [Traducción de Ramírez Mendoza] (2020: 215).

Por otro lado, el neologismo ‘plumafuentes’ es un elemento operativo de la condensación, en el sentido de que posee una pluralidad de significaciones; a saber, remite al collage-poema y a la operación organizativa que cumple dentro del texto. Bleuler afirma que “Las *condensaciones*, es decir, las contracciones de muchas ideas en una, no son en principio diferentes de las vinculaciones asociativas accidentales” (1960: 33). Es decir, a partir de este recurso, se construye el motivo de la revalorización de la locura como medio de renovación. Por este motivo, en el *collage*, es probable que la concha, que despunta en el cañón, sea una referencia a una de las alteraciones del lenguaje en la esquizofrenia. Según Justo *et al.* (2004), esta anormalidad del lenguaje esquizofrénico, denominado “concha con contenido inusual”, “expresa un contenido diferente al habitual o bien son inventadas a falta de las apropiadas” (68). En esta misma línea, la primera parte del verso “Los paisajes de la saliva inmensos” es una metáfora que connota la situación de enunciación/escritura por el hecho de que el significante ‘saliva’ es el producto (metonimia) que contiene un nuevo territorio aún no explorado. Esta renovación estructural artística, sin embargo, no se reduce al plano formal, sino también a uno ideológico. De ahí que este mismo poema también remita al ensayo “La realidad a vista perdida”, en cuya marcada poeticidad de su lenguaje el autor se plantea las causas por las cuales los sujetos viven en una condición precaria en relación con la realidad:

Cada quien se despierta con un sabor acre, amargo; cada quien desespera del nuevo día que ha de traer, como los otros, su ración de renunciamento, su porción de adaptabilidad a ese realismo que René Crevel denunciara de manera tan irrefutable: “No tratar de actuar sobre el mundo exterior, aceptarlo tal como es, aceptar volverse tal como él es, por hipocresía, oportunismo, cobardía, disfrazarse con los colores del ambiente, eso es el realismo (Moro 2015: 630).

Precisamente, René Crevel critica con hostilidad el realismo, en el cual impera el discurso religioso y el conservadurismo de la clase social burguesa. Para él, el surrealismo implica un renacimiento del hombre, ya que “Il s’attaque aux murs, à tous les murs, et qu’on m’entende, les au propre et au figuré, murs de pierres idéales, d’idées petrifiées, obstacles à la marche de l’homme, contraintes à son corps, outrages à son regard, défis à sa pensée”¹²³ (1932: 65). Tras esta asociación del realismo con la iglesia, Moro explica las consecuencias de adaptarse a dicho medio:

Por eso, algunos hombres vivimos todavía, oscuros, hambrientos, lleno de rabia, de la rabia insaciable del hombre por las condiciones infames que lo mutilan y lo arrojan, muñeco sangriento, en las manos terribles del sueño que desconocen las bestias intelectuales, los famosos bueyes que halan la gran carroza en que se pudre y aniquila dialécticamente el mundo occidental (2015: 632).

Sobre esto, adquiere especial importancia en el poema examinado la creciente pérdida de la realidad en consonancia con la progresiva deteriorización semántica a partir de la “adquisición de la demencia” (v. 6), particularmente de la demencia precoz o esquizofrenia. Curiosamente, Kristeva señala que “la automatización, en relación con el sistema de la lengua, de las estructuras significantes diferenciales se asemeja a los

¹²³ “Arremete contra los muros, contra todos los muros, y que se me entienda en lo propio y lo figurado, los muros de piedras ideales, de ideas petrificadas, obstáculos en el camino del hombre, restricciones a su cuerpo, ultraje a su mirada, desafío a su pensamiento”.

procesos esquizofrénicos” (1974: 371). En otras palabras, la nueva estructura de lenguaje contiene un germen esquizofrénico en relación con la condición de ruptura y renovación de las estructuras significantes de la continuidad socionatural, por el hecho de que el texto lírico “brise la linéarité de la phrase et tend à lui substituer un “polymorphisme” syntaxique”¹²⁴ (288).

Sobre esto, la retórica como un sistema de reglas de la mimesis esquizográfica se encarga de delimitar los fenómenos del lenguaje figurado para conseguir el efecto de una pérdida de realidad causada por la patología esquizofrénica. El verso 4, “La palabra designando al objeto propuesto por su contrario”, encarna una de estas reglas, pues remite a un trastorno del lenguaje interno, en el que se evidencian perturbaciones en el discurso: “sustitución de una palabra por otra, generalmente similar al sonido o significado” (Municuy y otros 2004: 50). La asimilación gradual de dicha perturbación y su rearticulación como técnica literaria en la retórica del texto plantea la posibilidad de adoptar el síntoma mediante la negación de un término por su contrario, que no necesariamente es su opuesto. Para Kristeva, resulta interesante observar cierta similitud del discurso esquizofrénico con los procesos de transformación por oposición de un determinado término:

Il est intéressant de préciser que, contrairement à ce qu'on peut observer dans le discours schizophrénique, les termes donnés par Lautréamont-Ducasse en opposition à un t[terme] (N, Adj. ou V) présupposé sont très souvent des antonymes *codés*. [...] Dans le cas où l'antonyme n'est pas l'antonyme codé, la variation consiste à renforcer l'opposition par une variante stylistique plus marquée¹²⁵ (1974: 348).

De otro lado, la autora indica que esta serie de oposiciones puede ser motivada por el contexto en el que se articula el autor, de manera que dicha regla presupuesta no es una simple oposición arbitraria, sino más bien una que se realiza por medio de un proceso de representación ideológica contrario a los ideogramas vigentes en ese contexto. Con esto, Moro es capaz de liberar a las palabras del dominio de los discursos autoritarios u oficiales para descubrir nuevas posibilidades significativas que antes no poseía. Al respecto, Bajtín ha dicho, con razón, que el discurso ajeno, al convertirse en representación artística en el plano poético, revela nuevas condiciones de producción que determinan modificaciones semánticas:

la palabra no sólo representa [,] sino que se representa; que el lenguaje social (de los géneros, de las profesiones, de las corrientes literarias) se convierte en los mismos en objeto de reproducción libre, orientada en el plano artístico, de reestructuración, de transformación artística: se seleccionan los elementos típicos, característicos o hasta esencialmente simbólicos del lenguaje (1991: 153).

Precisamente, los fenómenos sintomáticos de la esquizofrenia o sus patografías son mecanismos semejantes a las figuras literarias. Podemos afirmar, entonces, que, pese a que se encuentran alejados del campo literario, obedecen, en el fondo, a ciertas reglas que permiten su organización como discurso o, tal vez, como antidiscurso, debido a que

¹²⁴ “quiebra la linealidad de la frase y tiende a substituirlo un “polimorfismo” sintáctico”.

¹²⁵ “Es interesante precisar que, contrariamente a lo que se puede observar en el discurso esquizofrénico, los términos dados por Lautréamont-Ducasse en oposición de un t[término] (N, Adj. o V.) presupuesto son términos muy a menudo antónimos codificados [...]. En el caso en que el antónimo no es el antónimo codificado, la variación consiste en reforzar la oposición por una variante estilística más marcada”.

se estructuran a partir de la transgresión de las reglas gramaticales y de las organizaciones literarias tradicionales. En ese sentido, su ambigüedad retórica se debe a que pertenece a dos campos de estudio, literatura y psiquiatría, que le confieren una organización o sistema de reglas.

En el verso 7, “El lenguaje afásico y sus perspectivas embriagadoras”, el enunciador lírico señala el surgimiento de los trastornos del lenguaje esquizofrénico, caracterizado por una perturbación en el curso del pensamiento. Sin embargo, el autor realiza una inversión valorativa, en la medida en que los desórdenes del lenguaje se alejan de la epistemología respectiva del dominio psicopatológico, pues adquieren una función retórica. Desde esta perspectiva, los efectos del empobrecimiento de la actividad mental y la pérdida de la facultad de ordenamiento lógico, anunciada en un verso anterior (“La pérdida de las facultades”) se logran en el poema a partir de una retórica que se funda, ya sugerido por Hourdin, “sur un système de répétitions”¹²⁶ (283):

Les troubles du langage désignés dans le poème par les termes médicaux appropriés — comme l’aphasie ou la logoclonie— configurent un art poétique fondé sur la paradoxe: les mots désignent leur contraire, la “perte des facultés” équivaut à l’acquisition de facultés nouvelles décuplées par la “démence”, le mutisme devient langage. Surtout, la répétition —la logoclonie, le tic, la stéréotypie— constitue un moyen expressif de premier ordre, mis en oeuvre dans la suite du poème à travers l’anaphore de “El estupor” qui structure le texte selon une dialectique de la répétition et de la variation. Le choix du terme “estupor” s’explique en raison de son lien avec la schizophrénie mentionnée au vers 24: la stupeur désigne en effet, dans le langage psychiatrique et psychologique, une “sidération de la personnalité avec suspension de toute activité pshysique et psychique que l’on rencontré principalement dans la schizophrénie”. En dépit de cette inertie qui lui est inherente, la stupeur se définit dans le poème comme un déclencheur d’images, comme un libérateur de l’esprit: “El estupor como ganzúa derribando puertas mentales”, “la pradera ilimitada por procesos mentales no bien definidos”¹²⁷ (2016: 285-86).

Es necesario aclarar, en este caso, que la afasia no implica un “mutismo”, como sostiene Hourdin, que se vuelve lenguaje, sino que, en términos de Jakobson y Halle, es un trastorno que altera las facultades de selección o de combinación del lenguaje. Esto ocasiona “una deterioración de las operaciones metalingüísticas, mientras que el segundo perjudica la capacidad del sujeto para mantener la jerarquía de las unidades lingüísticas” (1980: 133). En este sentido, parece claro que el sistema poético de Moro se basa particularmente en dos sistemas. Por un lado, los términos médicos que indican

¹²⁶ “sobre un sistema de repeticiones”.

¹²⁷ [“Los trastornos del lenguaje designados en el poema por los términos médicos apropiados —como la afasia o la logoclonia— configuran un arte poético fundado sobre la paradoja: las palabras designan su contrario, la “pérdida de las facultades” equivale a la adquisición de nuevas facultades decuplicadas por la “demencia”, el mutismo se vuelve lenguaje. Sobre todo, la repetición —la logoclonia, el tic, la estereotipia— constituye un medio expresivo de primer orden, puesto en obra en la serie del poema a través de la anáfora de “El estupor” que estructura el texto según la dialéctica de la repetición y de la variación. La elección del término “estupor” se explica en razón de su vínculo con la esquizofrenia mencionada en el verso 24: el estupor designa, en efecto, en el lenguaje psiquiátrico y psicológico, una “sideración de la personalidad con suspensión de toda actividad psíquica y física que se halla principalmente en la esquizofrenia. A pesar de esta inercia que le es inherente, el estupor se define en el poema como un desencadenante de imágenes, como un liberador de espíritu: “El estupor como ganzúa derribando puertas mentales”, “la pradera ilimitada por procesos mentales no bien definidos”].

fenómenos sintomáticos del lenguaje, “La logoclonia¹²⁸ [sic] el tic la rabia el bostezo interminable / la estereotipia el pensamiento prolijo” (vv. 8-9), junto con el “lenguaje afásico”, remiten a la regla mencionada líneas arriba: “La palabra designando el objeto propuesto por su contrario” (v. 4). Como hemos visto, esta se basa en el trastorno de la facultad de selección o sustitución del lenguaje, ya que la afasia imposibilita a que el sujeto sea capaz de nombrar ciertas palabras. De este modo, al no poder realizar selecciones autónomas, recurre a la metonimia para reemplazar aquellas palabras que no puede pronunciar por otras que significan lo contrario, pero que, en cierta medida, mantienen una semejanza contextual. A modo de ejemplo, habrá que citar el verso 5, “El árbol como una lamparilla mínima”, en la que se puede observar que la comparación se funda en una sustitución por semejanza. En otros términos, adapta dicho proceso afásico para otorgarle a los objetos otras cualidades (materialización) y así alejarse de la lógica racional. Por otro lado, a nivel semántico, implica una manipulación lógica, cuya figura frecuente es la paradoja. En ella, se establece una oposición entre el discurso del enunciador lírico y los diversos discursos socioculturales que expresan una verdad consensuada (doxa). Estas transformaciones sintácticas, entonces, ya no corresponden a una línea recta de acontecimientos, sino a una multiplicidad de percepciones alucinatorias (forma) que obedecen a un nuevo universo lógico-semántico (delirante: contenido), en el que se reconstruyen las conexiones con la realidad.

Teniendo en cuenta lo anterior, la estereotipia¹²⁹ anuncia la configuración de la poética moreana a través de la repetición anafórica del patrón nominal “El estupor”. En este sentido, resulta útil el trabajo de Elena Altuna, quien analiza, precisamente, el procedimiento del poema en cuestión:

La **geminatio** opera, pues, por iteratividad y el ritmo se produce como resultado de la alternancia entre repetición y variante del patrón nominal. La anáfora fija el eje paradigmático, lo que produce un movimiento de atracción a este eje de la variación operada en el sintagmático, absorbiéndola, lo que además es reforzado por la ausencia de puntuación (1994: 112).

Como se ve, el enunciado nuclear (“El estupor”) desencadena una serie de variaciones temáticas y formales. De hecho, la repetición de este término en cada uno de los versos siguientes se impone como un principio organizador preponderante que produce nuevas estructuras de significación a partir de las diversas posibilidades de combinación metafórica (o variantes de realización metafórica). Esto se debe a que Moro considera el funcionamiento psicopatológico del estupor, el cual, según Bleuler,

En algunos casos, se ha roto toda ilación entre los pensamientos. A menos que se encuentren nuevas sendas, el resultado es estupor o inhibición. Con frecuencia el paciente abandona un pensamiento de una manera totalmente natural, y sigue con otro muy diferente que no tiene ninguna vinculación asociativa reconocible con el anterior (1960: 27).

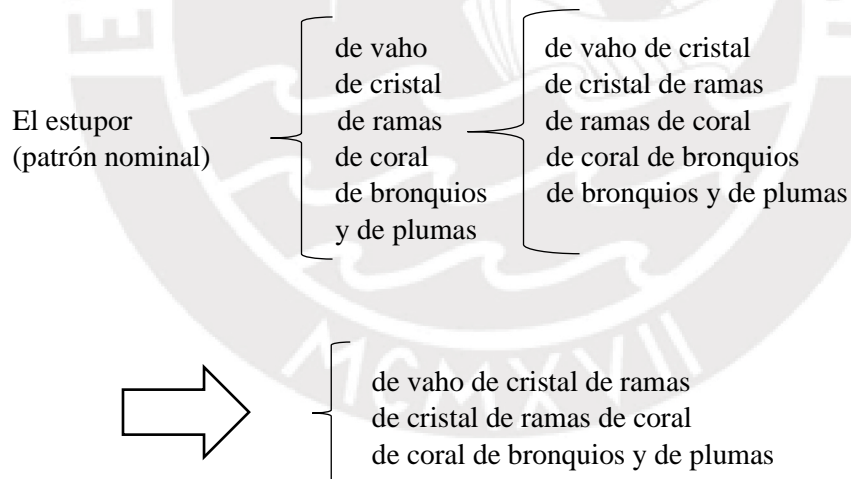
¹²⁸ “Estereotipia verbal consistente en la repetición de las sílabas finales de una palabra o de las palabras finales de una frase”. (Real Academia Nacional de Medicina de España 2012, primer significado).

¹²⁹ Según Bleuler, en la estereotipia, “Los pacientes son aprisionados por un círculo de ideas al cual quedan fijados, por determinadas palabras, determinadas estructuras de la oración, o en todo caso, retornan a ellas una y otra vez sin necesidad lógica alguna” (1960: 34).

Dicho de otra manera, las cadenas asociativas que se efectúan en el pensamiento esquizofrénico se detienen en algunos casos a consecuencia del estupor. Sin embargo, esta parálisis permite el abandono de una idea delirante para continuar con el surgimiento de otra a pesar de la falta de vinculación con el curso de pensamiento anterior. Desde esta perspectiva, el autor peruano transpone el sistema semiótico de este fenómeno sintomático de la esquizofrenia para que su poética no solamente se funde en un sistema de repeticiones, sino que esta favorezca, a su vez, una reunión no sintética de varias posibilidades lógico-semánticas por medio de la combinación de “El estupor” con otros lexemas o modificadores. De esta manera, propone una continuación paralela del mecanismo paranoico daliniano y una sutil renovación del código especial de la metáfora surrealista.

Para constatar esta idea, en el verso 12, “El estupor de vaho de cristal de ramas de coral de bronquios y de plumas”, se pone en escena esta derivación múltiple de la metáfora primaria. Este proceso de asociación verbal formal del poema que nos incumbe está compuesto por lo que Riffaterre denomina conjunciones, tales como la preposición que introduce complementos de nombre y adjetivos que modifican la representación del tenor. En este caso, se producen varios sistemas asociativos que “décrit[vent] ou explique[nt] la réalité représentée par le mot autour duquel il s’organise[nt]”¹³⁰ (1969: 48).

El estupor de vaho de cristal de ramas de coral de bronquios y de plumas



En esta secuencia verbal, “Le conjonctif, devenu le substitut formel de la synonymie, accouple métaphoriquement des mots qui n’ont aucun rapport sémantique”¹³¹ (Riffaterre 1969: 51). Asimismo, estas conjunciones preposicionales (“de”) propician nuevas configuraciones semánticas que acentúan la distorsión de la representación esquizofrénica de la realidad. Como consecuencia, el tenor (“El estupor”) es modificado

¹³⁰ “describen o explican la realidad representada por la palabra alrededor de la cual se organizan”.

¹³¹ “El conjuntivo, convertido en el sustituto formal de la sinonimia, acopla metafóricamente palabras que no tienen ninguna relación semántica”.

semánticamente por los diversos elementos que se introducen, lo que permite la reproducción de la imagen doble o múltiple del mecanismo paranoico.

A decir verdad, en este poema, el discurso esquizofrénico se manifiesta en distinta medida que en el texto “Essai de simulation de la démence précoce” de Breton y Éluard, incluido en *L’Immaculée Conception*. Por ejemplo, estos escritores surrealistas se enfocan en la descomposición fonemática del lenguaje:

Commencâmes par chacun nophophore/lophophore = Fils de Judas rondève qu’A
Linné pasteur hippomythe. U vraïli ouabi benciog plaïol fernaca gla... lanco. U quaïon
purlo ouam gaciog olaïama oual, u feaïva zuaïaïlo, gaci zulo. Gaci zulo plef. U feaïva
oradarfonsedarca nic olp figilê. U elaiïipi muoco drer hôdarca hualica-siptur. Oradar-
gaciog vraïlim... u feaïva drer kurmaca ribag nic javli (Breton 1988: 863)

El impacto del factor social de la psicosis impulsa a que los surrealistas redistribuyan las potencialidades fónicas y semánticas del lenguaje para producir nuevas estructuras significativas que se asocian por semejanza a la “ensalada de palabras” de los enfermos mentales. En relación con ello, Jakobson y Halle observan que

Se pierden las reglas sintácticas que disponen las palabras en unidades superiores: esta pérdida, llamada *agramatismo*, es causa de que la frase degenera en mero “montón de palabras”, usando la imagen de Jackson. El orden de las palabras se vuelve caótico y desaparecen los vínculos de la coordinación y la subordinación gramaticales, tanto de concordancia como de régimen (1980: 126).

La representación de dicha agramaticalidad es lo que produce una revolución del lenguaje poético, pues Pascal señala que las asonancias son provocadas por “les calembours, les allitérations, les rimes, l’écholalie, les néologismes passifs”¹³² (1911: 142). En el caso de Moro, la representación figurada de los delirios es organizada por el sistema de repeticiones que funda el sintagma nominal “El estupor” y el deterioro sintáctico-semántico es iniciado a partir de la adquisición del hablante lírico de este trastorno mental grave. La primera característica no es considerada por los surrealistas, quienes solo parodian el discurso de la demencia precoz para lograr un efecto de confusión en el conjunto posible de lectores. Tampoco el poeta peruano elabora imágenes explícitamente obscenas: “J’ai scalpé le public J’ai mis ma verge dans toutes les cheminées le jour de Noël”¹³³ (Breton 1988: 860). Por el contrario, él prefiere encubrir o sugerir este tipo de contenido. En el verso 21, por ejemplo, se profana la imagen de la Virgen María:

El estupor las sillas vuelan al encuentro de un tonel vacío encubierto de yedra pobre vecina del
altillo volador pidiendo el encaje y el desagüe para los lirios de manteleta primaria mientras una
mujer violenta se remanga las faldas y enseña la imagen de la Virgen acompañada de cerdos
coronados con triple corona y moños bicolores

A diferencia del verso 12, aquí no hay una conjunción que asocie las distintas imágenes delirantes con el término primario, sino que este procedimiento retórico es abarcado por una metonimia de causa-efecto (estupor-delirio). Se trata, en suma, de un asíndeton semántico, debido a que hay en un mismo enunciado poético “proposiciones pegadas las unas a las otras sin que ellas posean ninguna relación de contenido, ni de conjunciones

¹³² “los calambures, las aliteraciones, las rimas, la ecolalia, los neologismos pasivos”.

¹³³ “Yo escalpé al público Yo puse mi verga en todas las chimeneas el día de navidad”.

que indiquen su jerarquía” (Todorov 1996: 88). En este “asíndeton despectivo”, se desprecian y deforman los objetos de la civilización material moderna, así como los discursos autoritarios, especialmente la religión, en una serie de enumeraciones caóticas: “el desorden enumerativo es manifestación del disgusto que siente el poeta frente a la realidad de nuestra vida, radicalmente desordenada: un caso, pues, de “asíndeton despectivo” (Spitzer 1961: 285). Este procedimiento de enumeración caótica o caotismo, que es un esquema aditivo similar al “resumen calderoniano” planteado por Erns Robert Curtius, se enriquece, al igual que el abuso interpretativo del mecanismo paranoico de Dalí, con la lista de atributos o relaciones causativas que va adquiriendo el objeto. Respecto al asíndeton semántico, Todorov, basándose en el enfoque de Wundt, concuerda en denominarla asociación extrínseca, principalmente de dos tipos: metonimias de coincidencia “de tiempo y lugar” y asociaciones a partir del significante: “Con frecuencia el significante sirve de conductor en el discurso; esto es lo que los psiquiatras llaman la “intoxicación verbal”: una palabra (o una sílaba, o una expresión) se repite varias veces seguidas manteniendo o cambiando su sentido” (1996: 88). En ese sentido, la repetición del sintagma nominal “El estupor”, al perturbar las relaciones entre los miembros de una misma proposición (relación de transitividad), propicia nuevas vías de sentido.

En la secuencia mencionada, podemos observar que las siguientes proposiciones se caracterizan principalmente por mantener entre sí una discontinuidad lógico-semántica, es decir, cada una se refiere a hechos diferentes:

1. Las sillas vuelan al encuentro de un tonel vacío encubierto de yedra
2. pobre vecina del altillo volador pidiendo el encaje y el desagüe para los lirios de manteleta primaria
3. (mientras) una mujer se remanga las faldas y enseña la imagen de la Virgen acompañada de cerdos coronados con triple corona y moños bicolors

La primera es una animación de lo inerte, mientras que la segunda hace una referencia metafórica al destronamiento del antiguo orden estético y a la instauración de uno nuevo. Parece ser que “pobre vecina del altillo volador” representa la condición de exilio del autor de vanguardia, en la medida en que el término ‘vecina’ indica a una persona que habita con otros dentro de un mismo lugar. Sin embargo, se encuentra por encima de ellos solicitando el ‘encaje’, metonimia de belleza, que quiere utilizar. A ello se agrega el hecho de que exija paralelamente desagüe para regar los lirios, los cuales simbolizan la pureza y pertenecen a la tradición clásica. Esto supone una inversión valorativa, así como un rechazo de estos valores, ya que nutre dichas flores con aguas residuales. Incluso están resguardadas del frío con manteletas, las cuales eran usadas por las mujeres de antaño. Del mismo modo, en el verso 23, “Los miosotis y otros geranios escupen su miseria”, aparecen nuevamente las flores, “miosotis y geranios” que son personificados por el acto de escupir. Dicho acto, al decir de Bajtín, se percibe como una degradación que es “sinónimo de destrucción y sepultura para el que lo recibe” (2003: 134). Teniendo en cuenta que en el contexto del poema se desarrolla un cambio paradigmático del criterio estético, estas flores están en estrecha relación con la revocación del arte vigente. Por último, en la tercera, parodia dos discursos oficiales: la religión y la patria. Este rebajamiento es logrado a través de la manifestación obscena

de la mujer, en cuyo sexo se materializa la imagen sagrada de la Virgen. Además, es escoltada por tres cerdos “coronados con triple corona y moños bicolorés”, cuya condensación constituye “significations multiples des lexèmes selon leurs occurrences possibles”¹³⁴ (Kirsteva 1974: 233). Dicho de otro modo, expresa un agravio al símbolo patrio si se tiene en cuenta que el cerdo está asociado con lo bajo en términos peyorativos y, a su vez, una burla al discurso religioso de la Santísima Trinidad. Una lectura parecida ya había propuesto Hourdin, quien plantea que

Les associations les plus insolites s’accumulent et donnent naissance à des images déroutantes qui renversent le système de valeurs de la société: c’est ainsi que l’image de la Virge est profanée par son emplacement dans un lieu fortement empreint d’erotisme, tandis que les porcs, symboles de bassesse et de saleté, sont au contraire triplement couronnés¹³⁵ (2016: 285).

Curiosamente, la autora pasa por alto el hecho de que tal desacralización de la imagen sagrada se halla en estrecha relación con el debilitamiento de la estructura homofónica del poema, debido a que la verdad de estos discursos socioculturales y políticos es disuelta por un criterio pluriestilístico. Es decir, representa una lucha contra el carácter cerrado y autosuficiente del sistema ideológico de la esfera social que organiza tanto la forma como el contenido de la obra (Bajtín 2005: 64), en cuya réplica se concibe una nueva forma de visión artística. Esta nueva configuración semántico-esquizofrénica desintegra la estructura monológica del poema a través de diferentes visiones del mundo que confluyen en la *dispositio* para redescubrir nuevos aspectos de la realidad. Además, amplía la experiencia vital, reconduce la mirada del lector hacia otra óptica (lógica) y otro sistema de valores en oposición con el vigente.

En un verso anterior, Moro confronta el ideologema de familia:

El estupor como ganzúa derribando puertas mentales desvencijando la mirada de agua y la mirada que se pierde en lo umbrío de la madera seca Tritones velludos resguardan una camisa de mujer que duerme desnuda en el bosque y transita la pradera limitada por procesos mentales no bien definidos sobrellevando interrogatorios y respuestas de las piedras desatadas y feroces teniendo en cuenta el último caballo muerto **al nacer el alba de las ropas íntimas de mi abuela y gruñir mi abuelo de cara a la pared** [el resaltado es nuestro] (v. 20)

Una vez más, el estupor organiza el contenido delirante del verso a partir de la comparación que sirve de enlace. Como se sabe, la ganzúa sirve para abrir las cerraduras de las puertas metafóricas de la mentalidad a falta de una llave, de modo que “El estupor” permite la extensión de los límites de la racionalidad hacia otra lógica no explorada. El acto de desvencijar, entonces, implica la disociación del pensamiento en dos subsistemas vinculados a dos tipos de enfoque visual: por un lado, la metáfora “mirada de agua” representa el estado dinámico de aquello que transcurre en ese momento y, por otro lado, la otra vista se extravía sin punto fijo en la sombra de una madera seca. Este tema de la vista se vincula también con el título del poema, así como

¹³⁴ “significaciones múltiples de los lexemas según sus ocurrencias posibles”.

¹³⁵ [“Las asociaciones más insólitas se acumulan y dan nacimiento a imágenes desconcertantes que invierten el sistema de valores de la sociedad: es así que la imagen de la Virgen es profanada por su emplazamiento en un lugar fuertemente impregnado de erotismo, mientras que los puercos, símbolos de la bajeza y de la suciedad, son al contrario triplemente coronados”.]

con un verso anterior: “El estupor de los trenes de la víspera recogiendo los ojos dispersos en las praderas cuando el tren vuela y el silencio no puede seguir al tren que tiembla” (v.19). Pues bien, dentro de este verso, no es la mirada que capta el objeto, sino el tren que, efectivamente, recoge las miradas que apuntan a diferentes direcciones. Aquí, el verbo “vuela” hace referencia a la velocidad progresiva del tren, cuyo ruido que deja atrás al silencio manifiesta una superación de la antítesis entre la presencia y ausencia de ruido. Existe, de cierta forma, un tono humorístico y lúdico en el eco dialógico de la teoría de la relatividad, dado que las leyes físicas cambian según el punto de referencia. De igual modo, el segmento “la pradera limitada por procesos mentales no bien definidos sobrellevando interrogatorios y respuestas” es una perífrasis que remite a la escritura automática como novedad significativa.

Sin embargo, esta sucesión de perspectivas es interrumpida por el surgimiento del tema delirante, en cuyo contenido se revela una contaminación, es decir, la confluencia de elementos incompatibles. De esta manera, la deterioración semántica se complica a tal punto que no es posible comprender, ni siquiera en términos figurativos, aquello que se desea transmitir. Respecto a esto se habrá de dar la razón a Reisz, quien, basada en los planteamientos de Bajtín, ahonda en el concepto de “corredor de voces”:

La proliferación no controlable de sentidos en el enunciado, que Bajtín imagina como un “corredor de voces” que puede conducir a la salida fuera de lo comprensible. Es a este fenómeno al que he querido aludir desde el título con la expresión polifonía anárquica, que subraya la imposibilidad de identificar las “voces” – los efectos de sentido en el texto – con sujetos hablantes o de fijarlas a una situación de enunciación particular (1992: 921).

Precisamente, este fenómeno señala la imposibilidad de rastrear la voz del enunciador lírico por el efecto de sentido del discurso esquizofrénico, pues la identidad del yo se esquiziza o, en otras palabras, se pluraliza en la coexistencia de los diversos recursos estilísticos que representan percepciones alucinatorias de contenido delirante. Por este motivo, los “procesos mentales no bien definidos” aluden al efecto de arbitrariedad del automatismo. No obstante, este delirio cesa “al nacer el alba de las ropas íntimas de mi abuela”, que expresa una antítesis entre lo nuevo y lo caduco, pues “el alba” indica nacimiento, mientras que “abuela”, decadencia. Asimismo, la ropa interior anula el erotismo previo de la “mujer que duerme desnuda en el bosque”. Esto explicaría los gruñidos del abuelo como símbolo de disgusto o repugnancia.

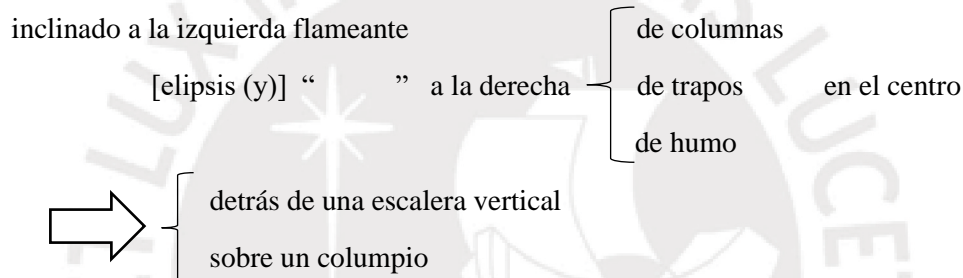
En el verso 15, “Bocas de dientes de azúcar y lenguas de petróleo renacientes y moribundas descuelgan coronas sobre senos opulentos bañados de miel y de racimos ácidos y variables de saliva”, Moro también elabora una compleja expresión de una fuerte carga erótica, cuyas imágenes se vinculan con la muerte. En este caso, las primeras metáforas con derivación múltiple expresan un efecto dinámico dialéctico, en el sentido de que están en constante recreación: “renacientes y moribundas”. Otra característica que llama la atención es la mutilación del cuerpo femenino (“senos opulentos”). En relación con esto, Monegal sostiene que este proceso permite relegar las partes corporales a condición de objeto para establecer nuevas relaciones inusitadas con otras cosas (1998: 111).

En otros versos, la conjunción que determina la metáfora hilada varía entre la preposición ‘de’ a una serie de adjetivaciones. Por ejemplo, en el verso 13, “El estupor

submarino y terso resbalando perlas de fuego impermeable a la risa como un plumaje de ánade delante de los ojos”, este trastorno que indica el paso de un sistema delirante a otro es calificado de submarino y terso. Estas metáforas remiten al inconsciente, debido a que este estrato de la psique humana se encuentra debajo de la actividad consciente. De esta manera, la metáfora “perlas de fuego” como materiales preciosos y combustibles que transforman la cualidad de los objetos no es relegado a lo ridículo, sino que determina relaciones de sentido que subvierten la lógica racional. Esta inversión valorativa respecto del discurso de la locura se refuerza con la comparación que promueve una reflexión en relación con su poder de sugestión.

Posteriormente, en el verso 14, “El estupor inclinado a la izquierda flameante a la derecha de columnas de trapo y de humo en el centro detrás de una escalera vertical sobre un columpio”, representa la orientación espacial alterada por la mimesis del discurso esquizofrénico. En el fondo, se juega con varias posibilidades que pueden variar conforme con la lectura si se prescinde de la forma lineal y se omiten algunos elementos previos:

El estupor (principio organizador de combinaciones):



Debido a la representación espacial alterada, no podemos aseverar si los modificadores de orientación actúan sobre el mismo tenor (“El estupor”) o sobre las mismas derivaciones. A pesar de ello, la aplicación de la imagen múltiple del mecanismo paranoico en el caso moreano abre el camino a las significaciones múltiples de los lexemas según sus ocurrencias posibles. Se puede concluir, entonces, que Moro no emplea de la misma forma la escritura automática¹³⁶, pues no le interesa ofrecer un efecto solamente de arbitrariedad en el lenguaje, sino también ampliar las posibilidades de sentido con el empleo de las figuras de estilo. Tampoco su procedimiento se asemeja a la metáfora hilada, pues las derivaciones metafóricas no necesariamente son causadas por una metáfora primaria lexicalizada. En realidad, las asociaciones verbales no están limitadas al léxico del sintagma nominal “El estupor”, pero sí experimentan “une détérioration croissante de valeurs sémantiques” (Riffaterre 1996: 52). Asimismo, la función referencial es reemplazada por una poética, de manera que el código especial creado por la metáfora surrealista, al decir de Riffaterre,

a pour corollaire la destruction du code linguistique. Car l'équation impossible est beaucoup plus qu'une impossibilité naturelle, et elle est beaucoup plus qu'une oxímoron

¹³⁶ En una carta dirigida a Westphalen el 23 de febrero, Moro le recomienda a su esposa Judith no dejarse engañar por la definición de automatismo:

¿Es acaso la poesía automática? ¡Ni de broma! Es uno el que la elabora al ir escogiendo los elementos que nos ofrece el automatismo, pero eso sí nunca —y en ningún caso— al margen de algún tipo de inquietud estética o moral. He allí el malentendido que fomentó el surrealismo (2020: 343).

qui rapprocherait des signifiants simplement contrastants: elle menace les fondements mêmes de la structure sémantique, en substituant l'équivalence à une opposition définie par les pôles eau/air, nageant/volant, etc (1969: 53).

El procedimiento retórico de Moro opera, en un principio, a nivel de la sintaxis, la cual será sometida a una serie de variaciones a partir del sistema de repeticiones. A partir de ello, se produce una tensión semántica entre dos o más campos semánticos que no solo amenazan las estructuras significativas, sino que enriquecen la producción de nuevos sentidos en el interior del contexto del poema. En cuanto al oxímoron, no tiene una presencia muy significativa en nuestro caso, pero sí es notorio la sustitución de la equivalencia por una inversión valorativa. Por ejemplo, en el verso 17, “El estupor joven paría de altura afortunada”, la exclusión adquiere cualidades positivas, debido a que lo mantienen alejado de la sociedad moderna. Como ya se ha visto, la ironía refuta el sistema de valores. Esta inversión axiológica, en cierto modo crítica, hace referencia al autismo:

La realidad del mundo autista puede también parecer más válida que la del mundo real; entonces los pacientes toman a su mundo fantástico por real, y a la realidad por una ilusión. [...] La realidad es transformada en una medida considerable por las ilusiones, y en gran parte reemplazada por alucinaciones (estados crepusculares, *Dämmerzustände*) (Bleuler 1960: 74).

Esta revalorización de los síntomas esquizofrénicos se evidencia también en el verso 24, “El grandioso crepúsculo boreal del pensamiento esquizofrénico”, en el que exalta hiperbólicamente las cualidades y posibilidades de este trastorno mental grave. Cabe señalar que el término ‘crepúsculo’ opera como una dilogía en el sentido de que se entiende de dos maneras: por un lado, significa ‘declinar del día’ y, por otro, debido a la heterología del poema, a un síntoma específico de la esquizofrenia, a saber, el estado crepuscular (*Dämmerzustände*). Según Bleuler¹³⁷ (1960), “Los estados crepusculares, como los de la histeria, son sueños diurnos que hacen aparecer como cumplidos, de una manera directa o simbólica, a deseos o temores [...] Todo el medio ambiente es interpretado de acuerdo con estas ideas delirantes” (229). De esta manera, se evita el significado de ‘declinación’ por el de cumplimiento simbólico de un indeterminado deseo. A ello se añade otro verso que hace referencia a la función poética y, para ser más precisos, al procedimiento de la técnica de producción textual: “La sublime interpretación delirante de la realidad” (v. 25). Prinzhorn sostiene que esta interpretación delirante causa una distorsión o pérdida de la realidad: “este gusto por lo “distorsionado” implica un distanciamiento del entorno sencillamente comprensible en sí, y tal preponderancia de las imágenes mentales grotescas, que éstas dominan la vida conceptual y, junto a ellas, lo normal palidece” (2019: 123). Moro aprovecha, entonces,

¹³⁷ Para E. Bleuler (1960), la poesía esquizofrénica no aporta en lo absoluto al arte:

Naturalmente, el talento poético sufre grandemente a causa del proceso de pensamiento esquizofrénico, por la relajación, la falta de sensibilidad y gusto, de productividad e iniciativa. Si bien se ha impreso una considerable cantidad de poesía esquizofrénica, muy poco de ella ha tenido gran significación o valor. En el mejor caso, las producciones son irrelevantes; la mayoría de ellas son detestables (97).

Esto se debe, en cierta medida, a que en dicha época predominaba la teoría de la degeneración, como se vio en el subcapítulo anterior. A pesar de ello, podemos encontrar una serie de ejemplos de transcripciones de alucinaciones. Por ejemplo, resulta interesante el siguiente: “un hombre es decapitado continuamente” (Bleuler 1960: 113). Este remite a una de las imágenes, con ciertas variaciones sutiles, más conocidas de André Breton en *Manifeste du surréalisme* (1924): “Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre” [Hay un hombre cortado en dos por la ventana] (1988: 325).

esta particularidad del discurso esquizofrénico para ofrecer una lógica-otra que pone especial relieve a la representación de la surrealidad. En dicha modificación de la realidad, “las cosas de fuera ya no son lo que eran” (81). No cabe duda, entonces, de que la hipotiposis está presente, ya que pone ante los ojos del espectador las emociones que suscitan las alucinaciones o las imaginaciones visuales. Esto se evidencia por las marcas del campo lexical de la vista que suscitan la imaginación visual.

En última instancia, en el verso final, “No renunciaré jamás al lujo primordial de tus caídas vertiginosas oh locura de diamante” (v. 26), reaparece el hablante lírico. También habría que destacar que es una recreación del primer verso, “No renunciaré jamás al lujo insolente al desenfreno suntuoso de pelos como fascas¹³⁸ finísimas colgadas de cuerdas y de sables”, en el que observamos una serie de transformaciones por oposición y permutación. Por un lado, se aplica una oposición del término ‘insolente’ por el de ‘primordial y se suprime el adjetivo ‘suntuoso’, de manera que ya no se hace referencia al carácter subversivo de la configuración esquizofrénica para revalorizar la locura a partir de la gradación semántica de sus cualidades hiperbólicas, sino que se remarca su importancia vital. En ese sentido, la adjunción de “tus caídas vertiginosas” acentúa los procesos perturbadores que propician una práctica significantemente innovadora. Por este motivo, tampoco conserva la comparación del primer verso, pues las insignias de los cónsules romanos contribuyen a subrayar la condición celebratoria de la locura. Finalmente, agrega una exclamación de sorpresa respecto de su valor estético que funciona como un “punto de ironía”, en la medida en que se distancia de la opinión común en torno a la locura.

¹³⁸ “Insignia de los cónsules romanos, que se componía de una segur rodeada de un haz de varas” (RAE, 2020, primer significado).

CAPÍTULO III: LOS ECOS DIALÓGICOS DEL CANIBALISMO AMOROSO DALINIANO EN “EL FUEGO Y LA POESÍA”: LA MANTIS RELIGIOSA Y EL SACRIFICIO AZTECA COMO METÁFORAS DE LA IMPOSIBILIDAD ANDRÓGINA

Este capítulo tiene como objetivo examinar las relaciones de sentido en torno al concepto amoroso, cuya característica más destacada es la vocación del sufrimiento del amante ante la imposibilidad de realización del deseo de poseer al objeto amado. En dicho estado de enamoramiento, el amante sale de sí mismo para unirse con su otra porción mediante el sueño (homo)erótico; sin embargo, como ambos pertenecen a sistemas diferentes, no se logra la transformación amorosa. De acuerdo con ello, nos interesa ver cómo Moro en dichos mecanismos reelabora las metáforas dalinianas asimiladas previamente, a saber, el sacrificio azteca y la mantis religiosa devorando al macho, en los seis poemas que conforman la sección titulada “El Fuego y la Poesía”. Para este fin, dedicaremos un subcapítulo al análisis del poema *L’amour et la mémoire* (1931), que cierra el ciclo respecto al tópico del amor, y lo complementaremos con el ensayo “L’amour” para examinar el tratamiento literario que realiza Dalí sobre este tópico. Esto nos permitirá considerar las sustanciales diferencias entre ambos autores, así como las cercanías, en vista de que, naturalmente, se articulan en el mismo círculo estético y, por consiguiente, en el mismo universo dialógico (contexto sociocultural y político).

Teniendo en cuenta lo anterior, no podemos dejar de lado la homosexualidad de César Moro ni su relación tormentosa con Antonio, ya que polemiza con el sistema axiológico del grupo social al que pertenece y permite otorgar hasta cierto punto un sentido a los poemas. Por este motivo, el mito platónico del andrógino, representado en los poemas en cuestión, adquiere un tono de desesperación, opresión y sufrimiento. Si bien es cierto que el tema amoroso a lo largo de la obra poética del poeta peruano se ofrece como una de las materias más estudiadas por la crítica, esta no ha reparado lo suficiente en la pervivencia de los tópicos del amor de la tradición clásica, especialmente de dos principales corrientes teóricas en su poesía: el (neo)platonismo y el cristianismo.

3.1. “Se ama integralmente cuando se está dispuesto a comer la mierda de la mujer amada”: el tópico del amor en la poesía y ensayística de Salvador Dalí

Según Agustín Sánchez Vidal (2004), la producción poética de Salvador Dalí en el seno surrealista, iniciada con “Le grand masturbateur” (1930), continuará con la publicación de *L’Amour et la mémoire* (1931):

Este ciclo proseguirá con *El amor y la memoria* (1931), poema dedicado a Gala y muy preocupado por el lienzo *La persistencia de la memoria*, cuya “angustia del espacio-tiempo” comparte con la novela *¡Viva el surrealismo!* A él hay que añadir a partir de este volumen los inéditos *Nunca me separo de Gala* (1932) y *Me como a Gala* (1932-1936), donde su autor persigue hacerse uno con ella, mediante un canibalismo que tiene algo de comunión, para configurar esa entidad llamada Gala-Salvador Dalí. Fusión cuyo corolario más evidente es el entrelazo de literatura y pintura (2004: 12).

En efecto, en dicho texto de larga extensión, observamos dos motivos fundamentales: la recreación de la amada desde una resignificación del amor cortés hacia una concepción más materialista, cuyo contenido violento y escatológico remiten, en cierta medida, a las perversiones sexuales de Sade: “cultivará las perversiones como la forma de actividad más revolucionaria” (Sánchez 2004: 30), y la aplicación de la teoría de la relatividad general del espacio-tiempo en el plano temático, en el sentido de que el valor temporal modifica las cualidades espacio-temporales de los objetos, especialmente la descripción del objeto amado. Otro aspecto que salta a la vista es lo que menciona el estudioso en relación con la interacción de los distintos sistemas artísticos, de manera que la mixtificación del relato mítico platónico del andrógino se extiende a las estructuras formales.

A diferencia de la organización temática propuesta por Ochando (2014), el tema del poema, a nuestro juicio, presenta una estructura en cuatro partes: 1) la comunidad familiar y filial subvertida a través de la degradación de la figura de la hermana del hablante lírico, 2) la descripción metafórica de Gala con una serie de matices y variaciones en torno al concepto amoroso que se conjuga con la teoría de la relatividad general de Albert Einstein, 3) la alegoría del relato del esfuerzo de Guillermo Tell al tratar de colocar un pan en un nido que se encuentra en la copa de un árbol y, finalmente, 4) la estrofa final que se enuncia como un motivo enigmático, pero que se relaciona con la angustia de castración en el acto sexual. De otro lado, si bien abundan una serie de datos autobiográficos acerca de la vida de Salvador Dalí y su obra, creemos que, de cierta manera, la crítica ha forzado, en algunos casos, el sentido de los textos al procurar develar significados correlacionados a estos. Se debe tomar en cuenta, entonces, que la consideración de estos acontecimientos vitales del autor, que influyen hasta cierto punto en el proceso de producción, significa dejar de lado otros aspectos del poema en cuestión. Según Susana Reisz (1989), no hay discurso totalmente incoherente, a pesar de que se configure como hermético, “ya que la interpretación de un texto ‘difícil’ no es sino la búsqueda de conexiones no visibles y la constitución hipotética de una macroestructura semántica” (213). Desde esta perspectiva, podemos estar ante una posibilidad mixta, pues los enunciados poéticos se leen como autónomos y otros, cuyo presunto carácter autobiográfico no puede omitirse, corresponden a sentimientos ligados a una determinada coyuntura vital del autor mediatizados por los códigos estéticos surrealistas.

El epígrafe que encabeza el poema, “(Il y a des choses immobiles comme un pain)”, es un verso que pertenece al “Poema de las cositas”, publicado en 1928 en el número 27 de la revista catalana *L'Amic de les Arts*. Como ha señalado Monegal (1998), dicho poema ya había sido escrito en español a mediados de 1927 y enviado a su amigo Federico García Lorca, en el que se describe a sí mismo como el “anti-Juan Ramón”, quien para el artista era el “jefe máximo de la putrefacción poética” (117). En este sentido, se asume como una disrupción del sistema poético o artístico vigente para abrir nuevas posibilidades de producción que no se encuentren limitadas a parámetros estéticos previos.

En este poema, tanto el espacio como los objetos sufren un proceso de transmutación metafórica:

Poema de les cosetes

A Sebastià Gasch,
amb tota l'alegria anti-artística.

Hi ha una coseta petita posada alta en un indret.
Estic content, estic content, estic content, estic content.
Les agulles de cosir es claven en els níquelets dolços i tendres.
La meva amiga té la mà de suro i plena de puntes de París.
Una sina de la meva amiga és una calma garota, l'altra un vesper vellugadis.
La meva amiga té un genoll de fum.
Els petits encisos, els petits encisos, els petits encisos, els petits encisos, els
petits encisos, els petits encisos, els petits encisos, els petits encisos... ELS
PETITS ENCISOS, PUNXEN.
L'ull de la perdiu és Vermell.
Cosetes, cosetes, cosetes, cosetes, cosetes, cosetes, cosetes, cosetes, cosetes,
cosetes, cosetes, cosetes...
HI HA COSETES, QUITES COM UN PA¹³⁹ (Dalí 1928: 212)

Monegal sostiene que la repetición de un mismo término implica una “fórmula definitoria”: “En “No veo nada” el término indiferenciado “cosa” se reproduce y adquiere *consistencia* a través de sucesivas denominaciones, pero en la repetición de una misma estructura se va borrando la unicidad, los nombres se vacían de su significado” (1998: 117). De este modo, las figuras de construcción propician acontecimientos de estilo, en la medida en que, a través de este procedimiento de escritura daliniano, la indeterminación del término ‘cosa’ permite que este mismo adquiera distintos significados. Sobre la base de los planteamientos de Todorov (1996), podemos observar que este ejercicio retórico se basa en una poética de la ambivalencia, ya que un mismo objeto es doble o múltiple: “contraste entre lo que las cosas son y lo que ellas parecen ser” (129). Esto, naturalmente, se convertirá años después en uno de los recursos formales del mecanismo paranoico.

De acuerdo con Ochando (2014), al principio del poema, se evidencian una serie de símbolos, cuyos significados mantienen una estrecha relación con el conflicto familiar o, a grandes rasgos, con el ideograma de familia:

¹³⁹ Poema de las cositas

A Sebastià Gasch,
con toda la alegría antiartística

Hay una cosita pequeña puesta en alto en un lugar.
Estoy contento, estoy contento, estoy contento, estoy contento.
Las agujas de punto se clavan en los pequeños níqueles dulces y tiernos.
Mi amiga tiene la mano de corcho y llena de puntas de París.
Un seno de mi amiga es un calmado erizo de mar, el otro un avispero inquieto.
Mi amiga tiene una rodilla de humo.
Los pequeños encantos, los pequeños encantos, los pequeños encantos, los pequeños encantos, los
pequeños encantos, los pequeños encantos, los pequeños encantos... LOS PEQUEÑOS ENCANTOS,
PINCHAN.
El ojo de la perdiu es rojo.
Cositas, cositas, cositas, cositas, cositas, cositas, cositas, cositas, cositas, cositas, cositas...
HAY COSITAS, QUIETAS COMO UN PAN. [Traducción de Felip Tobar] (Dalí 2004: 181).

Dans les endroits chéris
mais sans excès chéris
démarqués très vite civilement
prédisposés aux influences coloniales
une visière
entourée comme un emprunt
était
presque
mal mise
sans être mélangée
à cet endroit colonial
où
il y avait
plusieurs baguettes
départementales [sic]¹⁴⁰ (citado en Ochando 2014: 479)

El empleo de un vocabulario administrativo modifica una serie de objetos que están impregnados con cierta carga emocional por el hablante lírico: “les endroits chéris”, “baguettes/ départementales [sic]”. Para Ochando (2014), los adjetivos calificativos recurrentes ‘coloniales’, ‘colonial’ y ‘départementales’, y el adverbio de modo ‘civilment’ se refieren al ámbito familiar conflictivo del pintor catalán. Sin embargo, uno de los problemas de su lectura es que la sustenta a partir de una breve película de Luis Buñuel, *Menjant garotes [Comiendo erizos]* (1929), que no se ciñe completamente al sentido peyorativo del campo semántico de dichos términos. También señala que podría leerse como una descripción o representación del ámbito histórico-social de España en esa época. En cualquier caso, es interesante cómo la coyuntura vital de Dalí, respecto a la expulsión del seno familiar por los diversos escándalos que causaron sus primeras incursiones en el surrealismo, repercute en la representación metafórica de la realidad del poema. De hecho, esta figura patriarcal es representada indirecta e ideológicamente por estos significantes mencionados, especialmente si se tiene en cuenta que era un burócrata. De esta manera, considerando el aporte bajtiniano de Reisz, se desarrolla, como se verá más adelante, una confrontación con las palabras ajenas que representan el lenguaje paterno: “En sus palabras están impresas las huellas —los acentos, las entonaciones, las valoraciones— de otras palabras, palabras ajenas, palabras-ajenas-vueltas-propias, palabras-propias-vueltas-ajenas: las de la madre ausente [...], las del imperioso mandato paterno y el acato filial” (1992: 924). En este sentido, el autor catalán se aparta de las escenas familiares del amor y las subvierte por medio de la transgresión, lo que promueve un quiebre entre los distintos sistemas del amor y de lo social.

Por otro lado, el mismo estudioso señala que la parte correspondiente al ascenso de Guillermo Tell hacia la copa del árbol manifiesta la angustia de castración de Dalí ante la figura autoritaria de su padre:

¹⁴⁰ “En los lugares amados / pero no excesivamente amados / desmarcados muy deprisa civilmente / predispuestos a las influencias coloniales / una visera / ceñida como un préstamo / estaba casi / mal puesta / sin mezclarse / con / este lugar colonial / donde / había / varias barras de pan / departamentales” [Traducción de Joan Hernández] (Dalí 2004: 218).

En este sentido, su valor icónico sí podría ser el del pesado lastre del padre que el hijo se ve obligado a arrastrar en su ascenso hasta conseguir depositarlo a buen recaudo en un nido, allí donde ya no resulte fatigoso y quede protegido de temidos e indeseados imprevistos (Ochando 2014: 524).

No obstante, dicha sección del poema no se engloba absolutamente a la rebelión contra el mandato paterno, sino más bien expresa la figuración del acto sexual. Por ejemplo, no es de extrañar que se enfatice la descripción de las contracciones musculares por el esfuerzo de ascender a la copa del árbol, especialmente del rostro al final de dicha actividad; las secreciones corporales, como la sangre y el sudor; las pausas para tolerar el cansancio por la falta de costumbre; las características fálicas del pan; y el roce entre la rugosidad del árbol y el cuerpo de Guillermo Tell:

Le Guillaume Tell
parvenu
à l'endroit
ou le tronc se partage en deux branches
monte précipitamment
à la branche plus courte
se servant
de la profusion
des petites branches
comme des marches d'un escalier
car il y a toujours une branche
à la mesure de sa démarche incertaine
Enfin le Guillaume Tell
parvenu
au sommet de la branche
le visage ébloui par le soleil couchant
les yeux furieux et congestionnés
la lèvre inférieure mordue jusqu'au sang
place
le pain
debout
au milieu d'un nid¹⁴¹ [el resaltado es nuestro] (Dalí, citado en Ochando 2014: 492)

Más allá de la evidente proximidad temática entre el nido en lo alto de la rama y el primer verso del “Poema de las cositas”, “Hay una cosita pequeña puesta en alto en un lugar”, resulta interesante observar cómo el hablante lírico centra la atención del conjunto posible de lectores en la descripción acentuada de los gestos corporales de Guillermo Tell al finalizar su cometido. De hecho, se asemeja al fotomontaje que acompañará el breve ensayo “El fenómeno del éxtasis”, publicado en el número 3-4 de la revista *Minotaure* en 1933, el cual se compone de fotografías e imágenes recortadas de orejas y rostros femeninos en estado de éxtasis:

¹⁴¹ “El Guillermo Tell / llegado / al lugar / en el que el tronco se divide en dos ramas / sube precipitadamente / por la rama más corta / aprovechando / la profusión / de las ramas pequeñas / como si se tratase de peldaños de una escalera / pues siempre hay una rama / a la medida de su progreso incierto / Finalmente el Guillermo Tell / llegado / a la cúspide de la rama / con el rostro deslumbrado por el sol poniente / los ojos furiosamente congestionados / el labio inferior mordido hasta la sangre / coloca / el pan / derecho / en el centro de un nido” [Traducción de Joan Hernández] (Dalí 2004: 231-232).

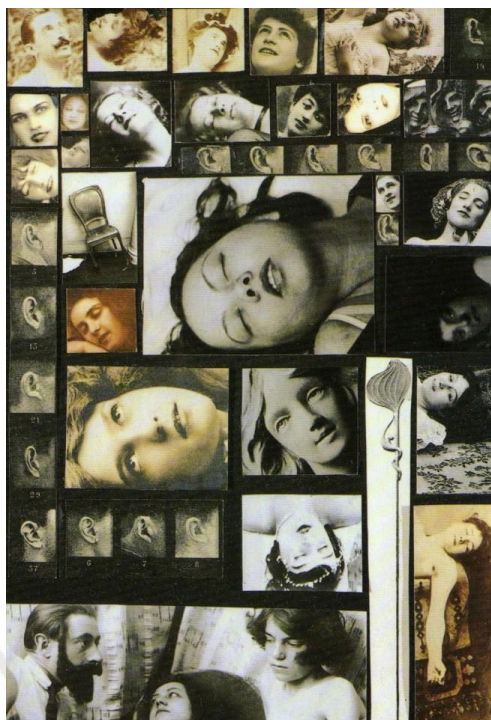


Figura 10. El fenómeno del éxtasis (fotomontaje)

https://pijamasurf.com/2018/05/el_fenomeno_del_extasis_de_salvador_dali/

Como se puede apreciar, esta resonancia es más evidente si consideramos que el relato de Guillermo Tell es, en realidad, una alegoría que remite a uno de los versos de la estrofa final:

En dehors
de la
pas très ancienne
allégorie corporative
de l'amour et de la mémoire
cette femme nue
qui scie du bois
dans le haut d'un escaliererie
et la bête
qui passe sans le regarder
lui dit
Madame
Je n'ai pas beaucoup de dents¹⁴² [el resaltado es nuestro] (Dalí, citado en Ochando 2014: 493)

El problema con esta “allégorie corporative / de l'amour et la mémoire” radica en que no permite ser decodificada y analizada si previamente no conocemos los elementos fundamentales de la imaginería daliniana ni tampoco si, a partir de tales premisas, no aducimos que, precisamente, se trata de una figura de pensamiento. Es obvio, por lo dicho, que esta es capaz de producir una ambigüedad, dado que, según Helena Beristáin,

¹⁴² “Al margen / de la / no muy antigua / alegoría corporativa / del amor y la memoria / esta mujer desnuda / que sierra madera / en lo alto de una escalera / y la bestia / que pasa sin mirarla / le dice / señora / no tengo muchos dientes” [Traducción de Joan Hernández] (Dalí 2004: 232).

Se trata de un “conjunto de elementos figurativos usados con un valor translaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades”, lo que permite que haya un *sentido* aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, que es lo único que funciona y que es el alegórico (1985: 35).

Habría que considerar, de igual manera, que el relato de Guillermo Tell se presenta como una estructura abismada, en la medida en que procede de la escena anterior que el propio hablante lírico califica de “indécente”, por el hecho de que la contemplación de la imagen de Gala le genera una erección: “Représentation pure et unique / qui me fait bander et décharger¹⁴³” (citado en Ochando 2014: 488). De acuerdo con el Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), ‘bander’ significa, en su acepción vulgar, “Être en état d’érection”¹⁴⁴, pero, curiosamente, parece ser que Dalí selecciona con criterio aquellas palabras que conformarán su vocabulario escatológico, pues también se refiere al acto de “Couvrir, entourer, lier ou serrer avec une bande”¹⁴⁵ (primer significado). A ello se agrega el hecho de que el segundo sentido de esta dilogía remite a la comparación “les dents mordant l’étoffe / qui entoure / comme d’une ceinture / un pain / assez long”¹⁴⁶ (p. 488) que expresa, claro está, la erección del pene del amante, pero se reconoce también como un eco del óleo *Pan catalán* o *Pan antropomorfo* (1932)¹⁴⁷:



Figura 11. *Pan catalán* o *pan antropomorfo* (1932). 24 x 33 cm (óleo sobre tela).
<https://painting-planet.com/pan-antropomorfo-salvador-dali/>

Ochando señala que

la forma del pene ya se ha hecho plenamente evidente, con el glande cubierto por una tela y un reloj blando y un tintero sostenidos en equilibrio sobre su

¹⁴³ “Representación pura y única / que me hace tener una erección y descargar” [Traducción de Joan Hernández] (Dalí 2004: 227). El término ‘décharger’ se lee como una metonimia (relación de efecto-causa) del acto masturbatorio.

¹⁴⁴ “Estar en estado de erección”.

¹⁴⁵ “Cubrir, rodear, atar o apretar con una venda”.

¹⁴⁶ “con los dientes aferrando la tela / que envuelve / como un cinturón / un pan / bastante largo” [Traducción de Joan Hernández] (Dalí 2004: 227).

¹⁴⁷ Otros óleos de la misma época con el mismo tema son los siguientes: *Mujer con pan catalán* (1932), su homónimo *El pan antropomorfo* (1932) y, particularmente *Pan francés medio con dos huevos al plato sin el plato, a caballo, intentando sodomizar a una miga de pan portugués* (1932).

lomo. La tensión de la curvatura propia de una erección la consigue mediante un cable que atirante el prepucio (2014: 525-26).

Por otro lado, se evidencia una serie de paralelismos entre subir a la copa del árbol y el fenómeno del éxtasis asociado al sexo, tales como “la rugosité adhérente du tronc¹⁴⁸” (citado en Ochando 2014: 490) —aquí entiéndase ‘tronco’ como sinónimo de torso—; el acto de rodear este mismo “d’une presión / des bras et des jambes / pour / pouvoir monter monter¹⁴⁹ / par contractions saccadées et convulsives”¹⁵⁰ (490), en la que la repetición del infinitivo ‘monter’ y los calificativos de las contracciones revelan el sentido oculto de ‘coger’; el intervalo que asume “pour se reposer / et prendre des forces”¹⁵¹ (490), con la finalidad de recuperarse del cansancio que se diseña en su rostro, “le visage sombre / contracté / par un faible et méprisant sourire / qui n’exclut pas / la haine / la fureur / et le dégoût / le plus irritant”¹⁵² (491), y continuar teniendo sexo; y, finalmente, como vimos líneas arriba, colocar el pan, como órgano sexual masculino, sobre el nido para cumplir con su objetivo y alcanzar el éxtasis, que “es la consecuencia culminante de los sueños, es la consecuencia y la verificación mortal de las imágenes de nuestra perversión” (Dalí 2005: 321). En este punto, Ruffa (2019) menciona que la red semántica de elevación expresa, precisamente, el estado de éxtasis “impliquant une transformation physique et mentale conduisant au savoir”¹⁵³ (s/p).

Es necesario señalar que esta fantasía erótica cumple, de forma similar al sueño, un deseo reprimido. Asimismo, es capaz de deformar las cualidades de los objetos y seres como se aplica en el sueño manifiesto mediante el proceso de la desfiguración. Desde otra perspectiva, el tronco también hace referencia a una metonimia (símbolo por la cosa simbolizada) de la tradición literaria: “Es como un objeto conductor, estable, que da una especie de unidad a todo el polvo de los tiempos amorosos: el árbol del perfume” (Friedrich 1959: 231). Colocar el pan en la copa del árbol no solamente implica un acto subversivo al dar a entender que está por encima de lo tradicional, sino también una inversión paródica de la *caritas*, en el que se ofrece como mesías de la estética moderna.

Todo lo anterior nos permite reconstruir el sentido oculto de esta compleja ‘alegoría-corporativa’, la cual es la fantasía de la iniciación sexual del amante. Para Ruffa (2019), se trata de “la révélation d’un fantasme erotique”¹⁵⁴ (s/p) propiciada por la transformación alquímica. Sin embargo, la alquimia como discurso comodelizante de la realidad es una de las lecturas posibles del ejemplo de imagen múltiple del asno podrido, pues también se hace eco del discurso psicoanalítico freudiano respecto al trabajo del sueño. De esta manera, retomando la última estrofa, la interacción entre la

¹⁴⁸ “la rugosidad adherente / del tronco” [Traducción de Joan Hernández] (Dalí 2004: 229). Según el CNRTL, ‘tronc’ también significa “Partie moyenne du corps humain (formée par le thorax, l’abdomen et le bassin) reliée à la tête par le cou, et qui porte les membres”.

¹⁴⁹ Según el CNRTL, ‘monter’ posee el significado de “Se rendre dans une chambre pour y faire l’amour, généralement dans les conditions de la prostitution”. En otros términos, es sinónimo de ‘faire l’amour’ o ‘baiser’.

¹⁵⁰ “con una presión / de brazos y piernas / para / poder subir subir / en contracciones espasmódicas y convulsivas” [Traducción de Joan Hernández] (Dalí 2004: 229).

¹⁵¹ “para descansar / y reponer fuerzas” [Traducción de Joan Hernández] (Dalí 2004: 230).

¹⁵² “el rostro adusto / contraído / per [sic] una débil y despectiva sonrisa / que no excluye / el odio / el furor / y el fastidio / más irritante” [Traducción de Joan Hernández] (Dalí 2004: 230).

¹⁵³ “implicando una transformación física y mental que conduce al saber”.

¹⁵⁴ “la revelación de un fantasma erótico”.

bestia desdentada y la mujer desnuda representa alegóricamente la angustia de la castración del amante al no poseer mucha experiencia en la actividad sexual. Sobre estos últimos versos, Friedrich (1958) ha notado que una particularidad de la poesía moderna reside en el empleo de herramientas cortantes: “sólo puede explicarse como uno de los signos que mejor traducen la coacción ejercida por la estructura sobre la poesía y el arte modernos a partir de la segunda mitad del pasado siglo” (25). Por este motivo, la bestia sin dientes no solamente representa al sujeto enamorado castrado en vista de la imposibilidad de realización de su deseo¹⁵⁵, sino también significa el desarraigo del sistema social en el que antes se articulaba de manera tensional. A ello se suma la paradoja del carácter irracional del animal que no puede cazar a su presa, pues está civilizado o domesticado.

Con respecto a la visera, según Ochando, remite al cuadro *El enigma de Guillermo Tell* (1933), en el que el pintor catalán parodia la imagen de Lenin por medio de una degradación y modificación corporal, cuyo carácter grotesco es reprobado moralmente:

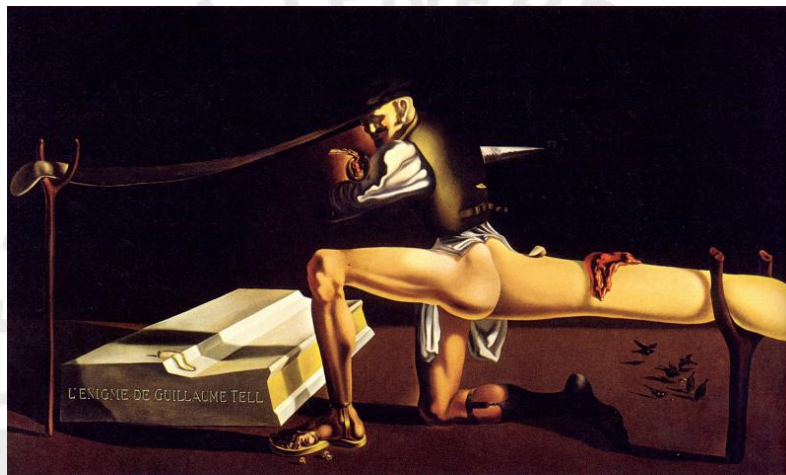


Figura 12. *The enigma of William Tell* [*El enigma de Guillermo Tell*] (1933). 201.3 x 346.5 cm (óleo sobre tela). <https://historia-arte.com/obras/el-enigma-de-guillermo-tell>

Como puede verse, el verso “une visière / entourée comme un emprunt / était / presque / mal mise / sans être mélangée / à cet endroit colonial” no funciona como una ilusión referencial efrástica de este óleo, sino que alude a uno de los elementos de la estética daliniana. A pesar de ello, salta a la vista, el modo en que está representado la visera, pues se la compara metafóricamente con el modo de disposición de un préstamo; a saber, el volumen de esta está reducida en comparación con la elasticidad o alargamiento que se observa en la pintura. A ello se agrega el hecho de que está “mal mise”, es decir que, para el hablante lírico, no está situado convenientemente, porque no se llega a adaptar a dicho ámbito colonial. Al respecto, Ochando sostiene que

Toda esta suerte de casquetes o gorras puede estar derivando de aquella otra visera que se halla “predispuestas a las influencias coloniales” en “los lugares amados” del poema. Lugares queridos que por aquel entonces le están vetados,

¹⁵⁵ Safouan (1986) sostiene que las proposiciones negativas trazan la vía a la realidad, lo que afirma la castración: “Este juicio de imposibilidad ordena el acceso a la realidad. Es el mismo sujeto que asevera esta imposibilidad cuando “se estrella contra una *imposibilidad real* allí donde no se presentan los juicios de imposibilidad” (58).

por ser los señoríos de un padre incommovible que busca la paz espiritual entre los límites bien definidos de sus colonias (2014: 535).

Desde nuestra perspectiva, obedece más a los límites impuestos en todo orden de cosas que impiden una salida de sí de este sistema de valores conservador y opresivo. De ahí que más adelante el hablante lírico exprese la rabia ante dicha situación:

Je porterai avec rage
conditionnellement
ou non
les choses visées
colonialement
s'englobant
ou non
très appréciablement
par une seule bordure
ou
par des pommettes générales
ou
par plusieurs ensembles
ou
par une chose posée
ou
par des demi-choses
ou
par des choses tournées
ou
par une anse
ou
par les anses
ou
par une chose placée
près d'une couture
tétée par les chantiers par les croutons
ou
par l'image de ma soeur¹⁵⁶ (Dalí, citado en Ochando 2014: 480-81)

Aquí, una vez más, Dalí recurre al abuso interpretativo que presupone el mecanismo paranoico-critico a través de la ambivalencia de posibilidades que implica la conjunción disyuntiva 'o'. Dicho de otra manera, se inicia una separación gradual entre dos formas de concebir el mundo a partir de una rebelión ideológica del sistema de valores del mandato paterno. Esto se logra a través de la degradación de "l'image de ma soeur", que funcionará como una anáfora que encabezará cuatro estrofas en las que se subvertirá moralmente la axiología asociada al ideologema de familia. Estas descripciones de la imagen de su hermana también se enmarcarán como cuadros. Habría que recordar que Barthes plantea que este tipo de escenas enmarcadas obedecen a "un fenómeno estético,

¹⁵⁶ "Llevaré con rabia / condicionalmente / o no / las cosas enfocadas / colonialmente / englobadas / o no / muy apreciablemente / por un único bordado / o / por pómulos generales / o / por varios conjuntos / o / por una cosa puesta / o / por medias cosas / o / por cosas giradas / o / por un asa / o / por las asas / o / por una cosa puesta / junto a una costura / mamada por las obras por los mendrugos / o / por la imagen de mi hermana" [Traducción de Joan Hernández] (Dalí 2004: 219).

psicoanalítico e ideológico” (2011: 64), de manera que esta función económica del encuadre, sobre todo la de la escena de sodomización, es una reelaboración estética e ideológica del cuerpo de la hermana, que es convertido en un objeto de placer:

L'image de ma soeur
l'anus rouge
de sanglante merde
la verge
à demi gonflée
appuyée avec élégance
contre
une immense
lyre
coloniale
et personnelle
le testicule gauche
à demi plongé
dans un verre
de lait tiède
le verre de lait
placé
à l'intérieur
d'un soulier de femme¹⁵⁷ (Dalí, citado en Ochando 2014: 481)

La crudeza sexual con que recrea el efecto de la sodomización de la hermana implica un placer ante la subversión moral del sistema de valores de la familia (ley de prohibición del incesto), dado que la vida sexual desordenada como parte constitutiva de la vitalidad exagerada, según Aurel Kolnai (2013), representa un acto amenazador del mundo moral capaz de perturbar y corromperlo: “El asco se producirá en seguida ante la inmoralidad, en tanto que ésta se nos presente como “ensuciamiento” y “encenagamiento” de la vida y de sus valores” (76). Hay que tener en cuenta que, para este autor, “El asco pertenece a la serie de las llamadas “reacciones de defensa” (34). Es decir, la angustia y el asco presentan una estrecha relación en torno al cuerpo, en la que se desarrolla la respuesta frente a una impresión perturbadora. Sin embargo, Dalí aprovecha la reprobación moral de esta fenomenología para revelarla como la verdadera contraparte antitética del amor filial. De esta manera, libera a los objetos de la condicionalidad y de las influencias “coloniales” de las facetas o intereses de este tipo de amor. Además, por medio de este acto revolucionario, el hablante lírico supera la angustia de su existencia en dicho espacio. Cabe señalar que el abandono de la familia de condición social burguesa era un pacto ético indispensable para adherirse a las filas del surrealismo como símbolo de protesta.

Teniendo en cuenta lo anterior, el hablante lírico predomina el sentido de la vista¹⁵⁸ para aproximar al conjunto posible de lectores a la composición del carácter de “escoria” de

¹⁵⁷ “La imagen de mi hermana / con el ano rojo / de sangrante mierda / la verga / medio erecta / apoyada con elegancia / contra / una inmensa / lira / colonial / y personal / el testículo izquierdo / medio sumergido / en un vaso / de leche tibia / el vaso de leche / colocado / en el interior / de un zapato de mujer” [Traducción de Joan Hernández] (Dalí 2004: 220).

¹⁵⁸ Según Kolnai (2013), “la sensación visual nos procura el objeto solamente —o, por lo menos, conforme a su función más sobresaliente— en su estructura y forma, con sus colores, líneas, perspectivas,

los excrementos de la hermana y así provocarles asco como una forma de desestabilizar su sistema de creencias. Asimismo, “la sanglante merde”, el pene apoyado sobre una lira¹⁵⁹, objeto metonímico de la música (cosa simbolizada por el símbolo), y uno de los testículos sumergidos en un vaso de leche, como ejemplos concretos de la fenomenología física del asco, expresan dos motivos fundamentales. Por un lado, el tránsito de la materia orgánica viva a su descomposición “indica que existe allí o ha existido algo viviente” (Kolnai 2013: 62). En ese sentido, representa simultáneamente el destronamiento y renovación no solamente del orden social, sino también estético. Por otro lado, la nocividad de las características asquerosas de la sexualidad amenaza con contagiar, ensuciar o corromper todo lo que toca y, de ese modo, debilitar el sistema de valores vigente.

Los versos “le testicule gauche / à demi plongé / dans un verre / de lait tiède / le verre de lait / placé l’intérieur / d’un soulier de femme” remiten al objeto surrealista de funcionamiento simbólico creado por Dalí, quien realiza toda una metodología teórica en torno a estos nuevos productos artísticos:

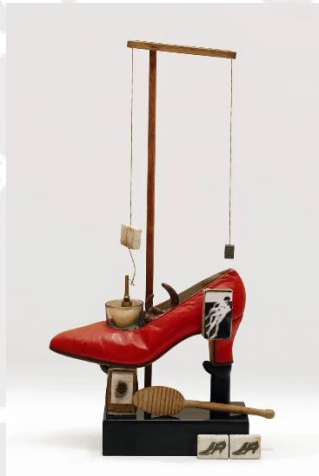


Figura 13. *Object à fonctionnement symbolique* [Objeto de funcionamiento simbólico] o Zapato y vaso de leche (Ensamblaje) (1931).

https://arthive.com/es/salvador dali/works/367194~Zapatos_surrealistas#show-work://367194

En el tercer número de la revista *Le Surréalisme au service de la révolution*, el autor publica un artículo sobre “Objets surréalistes” (1931), en el cual figura un catálogo general que incluye los géneros correspondientes: los objetos de funcionamiento simbólico (origen automático), los objetos transubstanciados (origen afectivo), los objetos a proyectar (origen onírico), los objetos envueltos (fantasías diurnas), los objetos máquina (fantasías experimentales) y los objetos moldeados (origen hipnagógico) (Dalí 2005: 226). Con respecto a los del primer tipo, Dalí señala que están basados en automatismos, es decir, en actos inconscientes o, en todo caso, deseos

o, por lo menos, algunas de éstas” (59). Una vez más, insistimos en que la mirada daliniana asume un punto de vista ideológico subversivo.

¹⁵⁹ Respecto al pene sobre la lira, es una figura antitética sugestiva, en la medida en que la erección desproporcionada del miembro viril reposa sobre este instrumento musical, que, desde la antigüedad, se asocia al mito de Orfeo, quien era capaz de apaciguar las pasiones. Sin embargo, en el poema, se produce una inversión semántica en la que la locura erótica daliniana triunfa sobre este apaciguamiento de la literatura clásica tradicional.

reprimidos que han sido desalojados en el inconsciente debido a la imposibilidad de su realización en la realidad: “Estos objetos, que se prestan a un mínimo de funcionamiento mecánico, están basados en las fantasías y representaciones susceptibles de ser provocadas por la realización de actos inconscientes” (226). Más adelante, los engloba bajo la denominación de “encarnación de deseos”: “La encarnación de estos deseos, su manera de objetivarse por sustitución y metáfora, su realización simbólica constituyen [sic] el proceso tipo de la *perversión sexual*, que se parece, punto por punto, al proceso del hecho poético (227). Esto quiere decir que estos objetos superan la represión, como la fuerza de resistencia que impide hacer conscientes estos recuerdos inconscientes, y evitan el displacer provocado por el deseo que resulta inconciliable con las normas de la sociedad. Por esta razón, su proceso es similar a la perversión sexual, ya que se desvía de la meta sexual a otros fines no fecundantes. En relación con esto, Ochando (2014) ha afirmado, con razón, que “La masturbación está asociada a los actos sexuales no fecundantes, tales como la sodomía, la felación, la castración y la homosexualidad” (411).

Si bien resulta ser un eco del objeto de funcionamiento simbólico, en los versos examinados es sometido a ciertos procesos de transformación, en la medida en que, en el objeto realizado por Dalí, no es un testículo que se (semi)sumerge en la leche tibia, sino un terrón de azúcar: “*El mecanismo consiste en sumergir un terrón de azúcar en el que se ha pintado la imagen de un zapato, para observar la disgregación del azúcar y en consecuencia de la imagen del zapato en la leche*” (2005: 231). A esta fetichización del objeto, el autor le agrega un fondo mucho más erótico y, subrepticamente, crítico, pues no es gratuito que enfatice la lateralidad izquierda del testículo, que parece mostrar su visión crítico-paródica y su rechazo burlesco a la tendencia política comunista. Vale la pena recordar una de las entrevistas de André Breton, en la cual relata la indignación que generó este *Objet scatologique* a Louis Aragon: “Ante el estupor general, Aragon, muy conmovido, protestó contra el desperdicio de esa leche, y llegó a decir que a los niños les podía faltar” (citado en Dalí 2005: 1028). Precisamente, esta propiedad pragmática de la situación discursiva que busca provocar una confusión al conjunto posible de lectores es uno de los objetivos del proyecto estético-ideológico de Dalí dentro de su etapa surrealista.

Estas encarnaciones de deseo, cuyo procedimiento es semejante a las perversiones sexuales, se relacionan con una estrofa posterior que describe a la hermana en una determinada pose erótica:

L'image de ma soeur
les deux lèvres extérieures
du sexe
respectivement
suspendues
et prêtes à toucher
chacune
les deux compartiments
d'une caisse en paille
contenant l'un de la farine

et l'autre
des grains de maïs¹⁶⁰ (Dalí, citado en Ochando 2014: 481-82)

Se trata más bien de una imagen pornográfica de la hermana, debido a que es una “Presentación abierta y cruda del sexo que busca producir excitación” (RAE, 2022, primer significado). Dicha finalidad estimuladora se acentúa a partir de la representación simbólica de los dos compartimientos, cuyos contenidos parecen hacer referencia al acto masturbatorio si consideramos que la harina es polvo blanco que se obtiene de la molienda, precisamente, de granos de maíz. En este sentido, Dalí se aproxima al concepto de libertinaje de Sade, quien se opone a todo sentimentalismo y sistema moral a través de la transgresión de las normas.

En las siguientes dos estrofas, Ochando (2014), nuevamente, descubre también que la descripción que realiza el hablante lírico de su hermana expresa un eco dialógico de una escultura-objeto: *Busto de mujer retrospectivo* (1933):



Figura 14. *Buste de femme rétrospectif* [*Busto de mujer retrospectivo*] o *La abundancia* 73,9 x 69,2 x 32 cm (Ensamblaje: porcelana pintada, pan, maíz, plumas, papel pintado, abalorios, tintero, arena y dos plumas de escribir) (1933).

<https://tallerdelecturablog.wordpress.com/2013/05/25/busto-retrospectivo-de-mujer-salvador-dali/>

Este objeto se presentó en junio en 1933 en la Galería Pierre Colle de París. En octubre de ese mismo año, se presentó con otro nombre: *La abundancia* (Fundació Gala-Salvador Dalí). Como queda de manifiesto, algunos de los elementos que adornan o forman parte de la escultura son descritos en el poema: “l’image de ma soeur / une paire de petites / bourses / de lin / unies par une ficelle / en guise / de boucles d’oreilles / pleines / d’épis de blé”. Pese a ello, no se comprende bien su interpretación sobre el detalle de los tinteros en equilibrio sobre la cabeza de esta escultura:

El peso del erotismo queda de esta manera establecido, pues el tintero y la pluma adquieren el valor freudiano de lo femenino y lo masculino, aunque no dejan de ser una alusión de la figura del padre de Dalí, cuyo oficio era el de

¹⁶⁰ “La imagen de mi hermana / con los dos labios exteriores / del sexo / respectivamente / suspendidos / y a punto de tocar / cada uno / los dos compartimientos / de una caja de paja / uno conteniendo harina / y el otro / granos de maíz” [Traducción de Joan Hernández] (Dalí 2004: 220).

notario que, como se sabe, hace a estos instrumentos imprescindibles en su trabajo (Ochando 2014: 525).

El problema con su interpretación es que no aclara que dicha dicotomía entre lo femenino y lo masculino procede del artículo “El Ángelus”, de Millet” (1934), en el que aplica la interpretación delirante (mecanismo paranoico) sobre la escena expectante de los campesinos. Para Dalí, esa escena equivale a uno de los símbolos por excelencia de la poética surrealista: el encuentro fortuito entre una máquina de coser y un paraguas:

El paraguas —prototipo del objeto surrealista de funcionamiento simbólico—, a consecuencia de su flagrante y bien conocido símbolo de erección, no sería otro que la figura masculina del Ángelus, la cual, como me harán el favor de recordar, en el cuadro trata de disimular —sin conseguir más que ponerlo en evidencia— su estado de erección mediante la posición vergonzosa y comprometedora de su propio sombrero. Frente a él, la máquina de coser, símbolo femenino por todos conocido, extremadamente caracterizado, llega al extremo de reivindicar para sí la virtud mortal y canibal de su aguja, cuyo trabajo se identifica con aquella perforación superfina de la mantis religiosa hembra “vaciando” a su macho, es decir, vaciando su paraguas, transformándolo en aquella víctima martirizada, flácida y depresiva en que se convierte todo paraguas cerrado tras la magnificencia de su funcionamiento amoroso, paroxístico y extendido de un momento antes (2005: 374-75).

Este encuentro entre los protagonistas representa el acto poético. De esta manera, el pan que reposa sobre la cabeza del objeto-escultura no solamente sería un símbolo fálico, sino también un signo comestible que ilustra la poética daliniana. A saber, está explicando el funcionamiento del proceso de producción, así como el ensamblaje del objeto simbólico: la mujer, que representa a la mantis religiosa, vacía el contenido previo del objeto (el hombre) para dotarle de otro significado o uso. Asimismo, los tinteros son aludidos en este texto como parte de la cosecha que es recogida por “las espigadoras” como frutos o residuos de la labor poética.

Este muestrario diverso y variado de tratamiento de la imagen de su hermana permite afirmar la contraposición que se subraya cuando el hablante lírico expresa su alto grado de excitación por Gala, debido a las evidentes alusiones, de forma fetichista, de las zonas eróticas, especialmente de los genitales femeninos:

Loin de la image de ma soeur
Gala
ses yeux ressemblant à son anus
son anus ressemblant à ses genoux
ses genoux ressemblant à ses oreilles
ses oreilles ressemblant à ses seins
ses seins ressemblant aux grandes lèvres de son sexe
les grandes lèvres de son sexe ressemblant à son nombril
son nombril ressemblant au doigt de sa main
le doigt de sa main ressemblant à sa voix
sa voix ressemblant au doigt de son pied
le doigt de son pied ressemblant au poil de ses aisselles
le poil de ses aisselles ressemblant à ses cuisses
ses cuisses ressemblant à ses gencives

ses gencives ressemblant à ses cheveux
ses cheveux ressemblant à son clitoris
son clitoris ressemblant à son miroir
son miroir ressemblant à sa démarche
sa démarche ressemblant à ses cèdres¹⁶¹ (Dalí, citado en Ochando 2014: 483)

Aquí se observa cómo, extremando la figura de construcción —especialmente la anáfora— a partir del esquema “objeto 1 + ‘ressemblant’ (término conjuntivo de comparación) + objeto 2 / objeto 2...”, se consigue una representación ambivalente o múltiple de las partes físicas, en la medida en que estas dejan de hacer referencia a sí mismas para remitir a otras. Desde la perspectiva de Spitzer (1961), esta “serie estilísticamente heterogénea asume función metafísicamente conjuntiva” (248). A partir de la anáfora, el discurso del hablante lírico o sujeto amoroso abarca los detalles de las partes corporales del objeto amado (Gala), así como sus múltiples significaciones, que, en su conjunto, logran una visión distorsionada de este. De ahí que en los versos de una estrofa posterior mencione “la femme que j’aime intégralement / belle en dehors de la courbe infâme de l’harmonie”, como una metáfora que alude a la teoría de la relatividad especial y general, influida por la óptica y la electrodinámica de Maxwell y Faraday. Esto quiere decir, en otras palabras, que la descripción física de los procesos naturales o de un cuerpo de referencia dependen de la experiencia de otro cuerpo (Einstein 1999: 13). En este sentido, Dalí considera esta ley de transformación de las cualidades espacio-temporales de los cuerpos para elaborar nuevas estrategias retóricas asociadas al abuso interpretativo del mecanismo paranoico. En otros términos, complica el tópico petrarquista de la *descriptio puellae* para proponer una representación dinámica o cinética de la amada, que se descompone desde múltiples ángulos como una tentativa de conservarla, a pesar de la renovación constante de la naturaleza del cuerpo a causa del tiempo. Efectivamente, este mecanismo que contribuye a determinar nuevos recursos formales distancia al autor del rígido procedimiento surrealista. Esto es lo que genera, según Serés, el juego de las apariencias mediante la paradoja que “pone en entredicho al sentido común” (1996: 310).

En cuanto al carácter estructural fragmentario del poema como un principio estético dominante de construcción textual de la poesía de vanguardia, resulta ser el producto de la tensión caótica de la descripción focalizada de las partes corporales de Gala. Ello se explica por el alejamiento de la representación de la beldad perfecta (*Beschreibung vollkommener Schönheit*) hacia una que no respeta el orden anatómico u orgánico del cuerpo, lo que nos remite a la idea de belleza surrealista. Respecto a esto, se habrá de dar razón a Friedrich, quien afirma que

El fragmentarismo ha seguido siendo también una característica de la lírica moderna. Se manifiesta sobre todo en un procedimiento que consiste en tomar fragmentos del mundo real y reelaborarlos cuidadosamente en sí mismo, pero

¹⁶¹ “Lejos de la imagen de mi hermana / Gala / con los ojos parecidos al ano / el ano parecido a las rodillas / las rodillas parecidas a las orejas / las orejas parecidas a los pechos / los pechos parecidos a los labios mayores del sexo / los labios mayores del sexo parecidos al ombligo / el ombligo parecido al dedo de la mano / el dedo de la mano parecido a la voz / la voz parecido al dedo del pie / el dedo del pie parecido al pelo de las axilas / el pelo de las axilas parecido a la frente / la frente parecida a los muslos / los muslos parecidos a las encías / las encías parecidas al pelo / el pelo parecido a las piernas / las piernas parecidas al clitoris / el clitoris parecido a su espejo / su espejo parecido a su paso / su paso parecido a sus cedros” [Traducción de Joan Hernández] (Dalí 2004: 221-222).

procurando que sus superficies de fractura no concuerden unas con otras. En estos poemas, el mundo real aparece rasgado por abigarradas vías, y ha dejado ya de ser real (1958: 303).

Desde este punto de vista, se puede apreciar que, en el caso de Dalí, la fragmentación es una promoción del detalle que se opone al conjunto y a lo definido, en cuya tendencia los elementos inconexos se combinan sin violencia para producir nuevos significados. En este sentido, al decir de Barthes, “Modelar es masturbatorio y agresivo (desmenuzar)” (2011: 112). Es decir, es una respuesta sexual cuya meta ha sido desviada (sublimada) hacia un placer estético en la desorganización de la estructura previa del objeto amado.

Como se dijo más arriba, la teoría de la relatividad general de Albert Einstein modifica la percepción de la imagen de la amada, pues el hablante lírico, por medio de una manipulación retórica del recuerdo del objeto amado, recrea la fascinación retrospectiva (reminiscencia) del cuerpo de esta en situación de movimiento, al que somete a sus fantasías eróticas. Por eso, este se capta a través de fragmentos sucesivos:

rien
en dehors de sa mort
qui represente la mienne
ne peut me toucher vitalement
car me serait-il donné d’observer
la torture la plus atroce
de l’ami le plus admiré
je sentirais ma verge plutôt prête à l’érection
que mon esprit troublé par une infime douleur morale
Gala
mon amour me prouve
le manque de souvenirs que j’ai de toi
puisque je ne me souviens pas de toi
tu ne changes pas
tu es en dehors de ma mémoire
puisque tu es ma vie
et
scientifiquement
**“la notion même
de la durée du temps
naît
de la comparaison
entre les phénomènes extérieurs
(mouvements et changements d’états
et les phénomènes de notre propre vie
comparaison possible
par la fixation indépendante
du devenir
dont les représentations respectives**

permettent la mémoire¹⁶² [el resaltado es nuestro] (Dalí, citado en Ochando 2014: 484)

La funcionalidad del eco dialógico de este fragmento del discurso de la física einsteineana, que revoluciona el pensamiento científico, consiste en invertir los motivos del tópico del amor platónico, dado que, en gran medida, esta última es una concepción metafísica. Dicha cita distingue la duración del tiempo en dos medidas: el tiempo objetivo (externo, en relación con los fenómenos naturales) y el tiempo subjetivo (interno, relacionado a la vida interna del sujeto). A partir de ello, se comprende que, al decir de Guillermo Serés, “la imaginación no posee su objeto, sino que tiene la visión de él e incluso su misma disposición” (1996: 75). Por este motivo, el hablante lírico es incapaz de captar la esencia de su amada Gala (“tu ne changes pas”), pues se encuentra más allá del alcance racional del amante. Precisamente, esta expresión se ratifica en el siguiente verso, “tu est en dehors de ma mémoire”, en la cual el amante descubre el engaño de la incompatibilidad entre la imagen recreada de la amada en la memoria, con la imaginación, y la imagen real de ella (198). Ello se explica en la necesidad de catalogar y designar a Gala como inclasificable (atopos). En palabras de Barthes, la figura de la atopía se define como el “carácter que hace que no se sepa dónde ubicar a un ser en función de las categorías humanas de la experiencia común” (2011: 411). Aunque el sujeto enamorado no pueda conservar la imagen de ella, se opera una modificación semántica de la retórica del amor cortés al no producirse la melancolía por su ausencia. A ello se añade uno de los motivos del tópico platónico del amor, según el cual el amante se enajena para transformarse en la amada (“puisque tu es ma vie”). No cabe duda de que este último verso conduce de un modo enfático a comprender la ficción amorosa, en la que el amante desea unirse con la amada para reintegrar la naturaleza del ser andrógino: Gala-Salvador Dalí¹⁶³. Asimismo, este fenómeno de anfimixia comprende una colusión metonímica del ser amado y con el recuerdo de la amada, a guisa de una alternativa identificación amorosa imaginaria.

Otro aspecto interesante de este fragmento es el exceso erótico que procede de la manía platónica¹⁶⁴ del hablante lírico: “je sentirai ma verge plutôt prête à l'érection”. Respecto a la erección, como señala Lahuerta (2005), Dalí prefiere el empleo de este término asociado a la sexualidad, igual que al vigor del genio artístico, en oposición a la expresión propugnada por el maquinista Amédée Ozenfant: “Llamo ARTE a todo aquello que nos alivia de la vida real y nos conduce a la ELEVACIÓN” (1093). De este modo, el pintor catalán, una vez más, subraya el sentido materialista de la erección

¹⁶² “Gala / mi amor me demuestra / la falta de recuerdos que de ti tengo / porque no me acuerdo de ti / tú no cambias / estás al margen de mi memoria / porque eres vida / científicamente / “la noción misma / de la duración del tiempo / nace / de la comparación / entre los fenómenos exteriores / (movimientos y cambios de estado) / y los fenómenos de nuestra propia vida / comparación posible / por la fijación independiente / del devenir / cuyas representaciones respectivas / permiten la memoria” [Traducción de Joan Hernández] (Dalí 2004: 223).

¹⁶³ Composición que aparece como firma en la parte inferior de algunos óleos de la época.

¹⁶⁴ Para Platón: “Y aquí es, precisamente, a donde viene a parar todo ese discurso sobre la cuarta forma de locura, aquella que da cuando alguien contempla la belleza de este mundo, y, recordando la verdadera, le salen alas y, así alado, le entran deseos de alzar el vuelo, y no lográndolo, mira hacia arriba como si fuera un pájaro, olvidado de las de aquí abajo, y dando ocasión a que se le tenga por loco. Así que, de todas las formas de “entusiasmo”, es ésta la mejor de las mejores, tanto para el que la tiene, como para el que con ella se comunica; y al partícipe de esta manía, al amante de los bellos, se le llama enamorado” (2018: 352).

como cualidad del genio artístico. Sobre esto, se advierte que este vocabulario escatológico tiende a la exaltación de la fenomenología física del asco, como las secreciones corporales, la sangre y el excremento, y un acentuado predominio de diversas perversiones sexuales que aplazan y suspenden la realización del deseo, razón por la cual debe entenderse como prolegómenos del placer. Adicionalmente, el poeta también expresa a lo largo del poema la reprobación moral de ciertos actos que provocan simultáneamente el asco y la angustia de la clase social dominante, como el acto de comerse las heces de la mujer amada, que ya se había empleado de forma similar en el poema anterior, “El gran masturbador”, y procede, a su vez, de su ensayo L’Amour: “Se ama integralmente cuando se está dispuesto a comer la mierda de la mujer amada” (2005: 210). Sobre esto, Safouan (1986) sostiene que “las funciones excrementicias se transforman en conductas en las que se simboliza el dominio” (61). Dicho de otro modo, es una representación metafórica con un componente sádico del vasallaje amoroso, en la que la mujer amada ejerce un dominio sobre el amante. Asimismo, implica la rearticulación de este en un nuevo orden no condicionado por la moral.

Por otro lado, en cuanto al tema de la luz, cabe recordar que la actitud estética del surrealismo al respecto es negativa:

Como todo el mundo sabe, los surrealistas evitan la horrible luz solar en la oscuridad de las profundidades abismales, propicias a la eclosión de la fosforescencia y los brillos de nácar, pues está demostrado que es de las tinieblas del espíritu de donde nacen las auténticas “ideas luminosas” (Dalí 2005: 487-88).

Para Dalí, estas “ideas luminosas” consisten en la materialización del material provisto por la interrelación de las instancias psíquicas y su administración de las descargas pulsionales, así como, concretamente, los deseos reprimidos. Esta actitud habitual en su trayectoria poética se muestra en el énfasis de la disposición tipográfica en mayúsculas del enunciado “DES PERSPECTIVES ILLUMINÉS”:

Gala
les signes de ton visage
n’expriment aucun sentiment
car tu es en dehors
DES PERSPECTIVES ILLUMINÉES¹⁶⁵ (Dalí, citado en Ochando 2014: 485)

Este hace referencia al hecho de cómo interviene la luz en las cualidades físico-naturales de los objetos, en la medida en que revela, de manera similar al método paranoico-crítico, nuevos aspectos del objeto amoroso. Sin embargo, el hablante lírico advierte que estas no son capaces de descubrir los sentimientos materializados en su rostro, debido a que la imagen de Gala pertenece a la profundidad de la región inconsciente. Esto también se explica a partir de la dialéctica duro/blando, condensada metafóricamente en los monstruos blandos de sus óleos. Según Aurel Kolnai (2013), la blandura moral o las emociones anímicas exaltadas provocan el asco y la reprobación moral:

¹⁶⁵ “Gala / los signos de tu rostro / no expresan sentimiento alguno / porque estás más allá / DE LAS PERSPECTIVAS ILUMINADAS” [Traducción de Joan Hernández] (Dalí 2004: 224).

En ella [la literatura rusa] encontramos la “vida” licuefacta, derretida, que se resiste a toda forma sólida, a toda selección, a todo fin y sentido, y se hace, por esto, asquerosa: la desproporción entre un escaso contenido de valores y la plenitud de olores de la vida (82).

Como se puede ver, el rostro de la amada que no expresa ningún sentimiento obedece, en realidad, a una especie de resistencia a reproducir los presupuestos estéticos y, por consiguiente, ideológicos de la clase social dominante. De ahí que la postura del hablante lírico sea crítica con la cultura de los sentimientos, manifestada, en gran medida, en “la sculpture hellénistique”, por el hecho de que este código estatuario hace referencia solamente a cuerpos en reposo:

car rien
ne m'apparaît
plus vide de sens
que la tout illusoire
fixation qu'on vérifie
dans l'histoire de la culture
quand on prouve
les premiers conflits affectifs
par la naissance
dans la sculpture hellénistique¹⁶⁶ (Dalí, citado en Ochando 2014: 485).

Entonces, en lugar de enfocarse en estos “conflits affectives” tradicionales de la cultura occidental, este prefiere modificarlos mediante el enfoque de la relatividad:

la relativité par excellence
des signes faciaux
en rapport avec les notions du temps et de l'espace
est d'une telle évidence
qu'une très primaire intuition poétique
retrouve dans le regard nostalgique
la supposition
d'un regard lointain et grandiose¹⁶⁷ (Dalí, citado en Ochando 2014: 485-86).

Otro aspecto a considerar sobre esta crítica a lo tradicional, junto con la necesidad de plantear un nuevo enfoque mediante la relatividad, es la inserción en un marco moderno y científico del motivo metamórfico del relato mítico de Níobe: “ni le caractère substitutif / et extensif / d'un Niobé meurtrie”¹⁶⁸ (Dalí, citado en Ochando 2014: 485). En el mito, esta era una madre prolífica, que, al incurrir en el pecado de la *hybris* (desprecio por la divinidad, especialmente hacia Leto), Apolo y Artemisa asesinan, como castigo divino, a todos sus hijos. En *Las metamorfosis*, Ovidio describe así su conversión en mármol:

¹⁶⁶ “ya que nada / me parece / más vacío de sentido / que la completamente ilusoria / fijación que se lleva a cabo / en la historia de la cultura / cuando se muestran / los primeros conflictos afectivos / a través del nacimiento / en la cultura helenística” [Traducción de Joan Hernández] (Dalí 2004: 224).

¹⁶⁷ “la relatividad por excelencia / de estos signos faciales / respecto a las nociones de espacio y de tiempo / es de una evidencia tal / que la más primaria de las intuiciones poéticas / encuentra en la mirada nostálgica / la suposición de una mirada lejana / y grandiosa” [Traducción de Joan Hernández] (Dalí 2004: 224-225)

¹⁶⁸ “ni el carácter sustitutivo / y extensivo / de una Níobe apagada” [Traducción de Joan Hernández] (Dalí 2004: 224).

Se quedó sin descendencia entre sus hijos, hijas y marido sin vida y por sus males se quedó rígida: la brisa no mueve ninguno de sus cabellos, en su rostro hay un color sin sangre, sus ojos están inmóviles en sus tristes mejillas; **nada está vivo en aquella figura**. También en el interior la propia lengua se hiela junto con el duro paladar y las venas dejan de poder moverse; y ni el cuello puede doblarse ni los brazos hacer movimientos ni los pies caminar; incluso dentro de sus entrañas es una piedra. Sin embargo, llora y, envuelta en un torbellino de poderoso viento, fue arrebatada hacia su patria; allí clavada en la cumbre de un monte se licúa, e incluso ahora el mármol hace manar lágrimas [el resaltado es nuestro] (Ovidio 2003: 399-400).

El poeta se apropia y recrea este motivo de la metamorfosis de Níobe por dos razones. Por un lado, en la descripción del asesinato de cada uno de los hijos, se observa cómo Ovidio acentúa el dolor a través de los gestos y exclamaciones, lo que remite a este conjunto de valores estéticos tradicionales que el hablante lírico condena. Contrariamente, prefiere lo constante o variable a modo de apertura semántica de las estructuras fijas. Por otro lado, la transformación de esta figura grecolatina en un mármol del cual fluye el llanto, que luego se convierte en un río, es un *tópoi* que le permite a Dalí desarrollar la antítesis de lo duro/blando. Podría señalarse, además, que la resignación de Níobe ante el dolor y su conversión metafórica en piedra es aprovechada para oponerse a la forma sólida de los sentimientos tradicionales a partir del enunciado “nada está vivo en aquella figura”. No cabe duda, pues, de que resulta ser una clara resonancia de la escultura-objeto examinada líneas arriba, cuyos ecos se evidencian en la falta de expresión, el adjetivo ‘retrospectif’ y la abundancia que caracterizaba la posición social de Níobe. Se trata, entonces, a grandes rasgos, de un cuestionamiento radical de los modos de representación de la realidad.

A propósito de los relojes blandos, estos significarían un tiempo subjetivo, no dependiente del todo al tiempo rectilíneo y absoluto (orgánico progresivo), sino a una variable. Cuando menciona esas “líneas que van al infinito” se refiere a las coordenadas cartesianas que permiten ilustrar la distancia o relación entre dos cuerpos a partir de un punto de mira (Einstein 1999: 28):

En dehors des inexpressifs
simulacres anatomiques
je commencerais
l'histoire des sentiments
et de la nostalgie
lorsque
dans l'histoire de la culture
deviennent pour la première fois sensibles
**en dehors des temps subjectifs
de nos montres molles et en paille
les notions du temps et de l'espace
dans l'invention de la perspective
conjuguée à l'illumination
car tous les troubles des mesures
dans le sens de l'espace
toute interception modifiant les mesures
dans le sens des lignes qui vont à l'infini**

**constituent le principe
et le devenir**

des représentations sentimentales¹⁶⁹ [resaltado es nuestro] (Dalí, citado en Ochando 2014: 486)

La alusión perifrástica de los relojes blandos es una ilusión referencial efrástica del óleo *La persistance de la mémoire* (1931), cuyos elementos constitutivos no están condicionados a las leyes físicas del espacio-tiempo ni al valor temporal, en vista de que, como lo menciona el mismo fragmento del poema, son “des temps subjectifs”:



Figura 15. *La persistance de la mémoire* (La persistencia de la memoria), *Relojes blandos* o *Tiempo derretido*. 24.1 x 33 cm (Óleo sobre tela). <https://historia-arte.com/obras/la-persistencia-de-la-memoria>

Así, se puede observar cómo Dalí se hace eco de los presupuestos de Freud, quien afirma que el estado psíquico inconsciente de tipo reprimido —esto es, no susceptible de consciencia— es atemporal, pues sus procesos no se rigen por el tiempo objetivo (1992b: 184). En el ensayo “L’Amour”, incluido en el libro *La femme visible*, el pintor español señala que

El principio del placer actuando contra el principio de la realidad, el delirio de interpretación paranoica, los trastornos del conocimiento afectivo, la sobrestimación, la confusión transparente de los simulacros, todo lo que, en suma, constituye las categorías violentas del pensamiento, culmina en el amor por su poder continuo y mortal (Dalí 2005: 208).

Efectivamente, el amor se relaciona con la instancia del ello, cuya función consiste en encargarse de la descarga de las excitaciones del organismo mediante estímulos. De acuerdo con Calvin Hall (1978), “Esa función del ello cumple con el principio primordial o inicial de la vida, que Freud llamó *el principio del placer*. [...] Puede decirse, entonces, que la finalidad del principio del placer consiste en evitar el dolor y

¹⁶⁹ “Dejando aparte los inexpresivos / simulacros anatómicos / empezaré / la historia de los sentimientos / y de la nostalgia / cuando / en la historia de la cultura / se hacen por vez primera sensibles / al margen de los tiempos subjetivos / de nuestros relojes blandos y de paja / las nociones de tiempo y de espacio / en la invención de la perspectiva / conjugada con la iluminación / porque todas las connotaciones de las medidas / en el sentido del espacio / toda intercepción que modifica las medidas / en el sentido de las líneas que van al infinito / constituyen el principio / y el porvenir / de las representaciones sentimentales” [Traducción de Joan Hernández] (Dalí 2004: 225).

encontrar el placer” (25-26). Teniendo en cuenta esto y el hecho de que, a diferencia de las otras instancias, esta es completamente amoral, el yo que regula, mediante la consciencia moral, la sede de los instintos de la personalidad, no es óbice para la realización de los deseos impulsados por el sentimiento amoroso. No obstante, en el poema, prevalece una tensión en el hablante lírico, pues se mantiene entre las dos consecuencias del proceso del ello vinculado al principio del placer al no satisfacer el deseo sexual: “O se descarga mediante la acción o realización de deseos, o sucumbe a la influencia del yo; en el último caso la energía queda ligada en lugar de descargarse inmediatamente” (30). En cualquier caso, representa la dinámica conflictiva entre las tres instancias psíquicas, por el hecho de que, en la primera parte del poema, se revelan las influencias coloniales represivas del superyó que conserva el carácter del padre, cuya huella se describe en un verso anterior: “que mon esprit troublé par une infime douleur morale”. Este “ínfimo dolor moral” es “el imperio del superyó como consciencia moral, quizá también como sentimiento inconsciente de culpa, sobre yo” (Freud 1992c: 36), como resultado de una erección al pensar en Gala. Por este motivo, el hablante lírico desea alejarse de estos “lugares queridos”, en los que se refuerzan los códigos morales que impiden la ejecución de los simulacros del deseo para que se incorpore en la sociedad sin inconvenientes. Precisamente, esta posibilidad se encuentra en la fusión amorosa con el objeto amado, en la medida en que, como dice Jean Libis (2001), “el andrógino representa una oculta pero poderosa protesta contra el “principio de realidad”. [...]. Es necesario, o bien resignarse a vivir el amor humano según la prosa del mundo, o bien, aceptando el paradigma andrógino, correr entonces riesgos inauditos” (255). En este sentido, el hablante lírico opta por riesgo del paradigma andrógino (Gala-Salvador Dalí) para afrontar e incluso superar la angustia de la castración del carácter paterno de la consciencia moral.

Dalí ya había abordado este motivo del distanciamiento crítico del objeto amado frente a los valores e ideales tradicionales del orden social en su ensayo “L’Amour”, en el que le atribuye a la amada los calificativos correspondientes al prototipo simbolista-decadentista del fin de siglo de la mujer-niña, así como *la femme sans merci* del amor cortés:

En las familias, la habitación de los padres no ventilada por la mañana, desprendiendo el horrible hedor de ácido úrico, de mal tabaco, de buenos sentimientos y de mierda...

Lejos del amor, lejos de ti, mujer violenta y esterilizada (2005: 212).

De acuerdo con Lahuerta (2005), “El amor” tiene un sentido refundacional: de ahí la referencia a lo que se deja atrás, la familia y el país natal, y a lo que marca el nuevo inicio: “la mujer violenta y esterilizada” (1016). A decir verdad, la esterilidad se encuentra en contraposición de una de las finalidades del amor conyugal o del matrimonio que radica en la procreación como una forma de perpetuar el sistema social. Recuérdese que los surrealistas se oponían tajantemente a la representación ideológica del amor en su búsqueda de una liberación de los condicionamientos sociales que atan al hombre a un sistema opresivo:

Ce mot: l’amour, auquel les mauvais plaisant se sont ingénies à faire subir toutes les généralisations, toutes les corruptions possibles (amour filial, amour

divin, amour de la patrie, etc.), inutile de dire que nous le restituons ici à son sens strict et menaçant d'attachement total à un être humain, fondé sur la reconnaissance impérieuse de la vérité, de *notre vérité* "dans une âme et dans un corps" qui sont l'âme et le corps de cet être¹⁷⁰ (Breton 1988: 823).

Se puede observar que los principales ideogramas que desplazaban el concepto platónico del amor como ascensión hacia la verdad y lo bello eran la religión ("amour divin" o caritas), la familia ("amour filial") y la patria ("amour de la patrie"). Habría que aclarar, sin embargo, que el sentido de amor divino no se refiere, en concreto, a la corriente teórica bibliocristiana, de la que surge el misticismo y el amor cortés, sino al discurso oficial dogmático de las instituciones eclesiásticas. En esta misma línea, según el punto de vista del discurso del materialismo histórico de Marx y Engels, la iglesia se convierte en un objeto de culto del Estado para regular a las masas e impedir la revolución comunista. No obstante, esta corriente de pensamiento se desvirtúa en las filas del Partido Comunista Francés, a tal punto que defienden contradictoriamente los ideogramas de familia y patria. A pesar de que el surrealismo no puede producir las condiciones materiales necesarias para satisfacer el deseo del proletariado de liberación del dominio de la clase burguesa y redistribuir las fuerzas sociales de un modo más equitativo, logra, mediante un concepto subversivo del amor, ofrecer la posibilidad de restablecer los vínculos con la vida que el hombre ha perdido. De esta manera, el vínculo con Gala engendra en el hablante lírico una reivindicación existencial en una rebelión ideológica contra el sistema de valores.

Volviendo al tema de los relojes blandos, como sabemos, existen distintos testimonios que indican las fuentes en los que se inspira esta imagen metafórica. Además de la famosa incidencia del queso Camembert derritiéndose al sol, Sánchez Vidal (2004) reconoce la resonancia de algunos ecos de la poética del surrealista francés Benjamin Péret:

Por ejemplo, los archifamosos relojes blandos de la pintura daliniana *La persistencia de la memoria*, que resulta de combinar dos textos del poeta surrealista francés. Uno de ellos apareció en el primer número de *La Révolution Surréaliste* en diciembre de 1924: "Sabes bien que las voluntades del vapor no se pueden transgredir por nadie, ni siquiera por una mecánica de mimbre, ni siquiera por **un reloj blando**". El otro procede de *Corps à corps*, publicado en octubre de 1927 en la misma revista, donde Péret escribe: "¿Es verdad que las moscas no mueren en las saetas de los relojes? [el resaltado es nuestro] (24-25).

Así se observa, en efecto, que, si bien el carácter dialógico de los relojes blandos de Dalí son un reflejo del enunciado metafórico del primer texto de Péret, se diferencian de la intencionalidad del primer sujeto discursivo cuando el primer autor los completa con la teoría de la relatividad y la dialéctica de lo duro/blando, a fin de que adquieran otro punto de vista dentro de su poética. En el mismo sentido, Lahuerta (2005) identifica otro precedente, con el que posiblemente el pintor catalán se haya inspirado: "en el libro de Marcel Réja (Dr. Paul Gaston Meunier), *L'ar chez les fous. Le dessin, la prose, la*

¹⁷⁰ ["Esta palabra: el amor, a la cual los malos bromistas se han ingeniado para someterla a todas las generalizaciones, todas las corrupciones posibles (amor filial, amor divino, amor a la patria, etc.), inútil decir que le restituimos aquí su sentido estricto y amenazante de atadura total a un ser humano, fundado sobre el reconocimiento imperioso de la verdad, de *nuestra verdad* "en un alma y un cuerpo" que son el alma y el cuerpo de este ser"].

poésie [...], tan utilizado, aunque no demasiado explícitamente, por Breton y su grupo, aparece un reloj deforme frente a un horizonte [...]" (1026). Dicho texto es uno de los más importantes históricamente en la relación del arte de vanguardia con la locura, de manera que no sería extraño que haya, en mayor o menor medida, contribuido a la elaboración plástica de estas figuras dalinianas. Al respecto, Cape (2011) afirma que "il ouvre la voie à toute une série d'ouvrages toujours écrits par des psychiatres, mais publiés dans des collections grand public et destinés à un lectorat non-spécialiste"¹⁷¹ (85-86).

Por otro lado, como ya hemos mencionado líneas arriba, cada uno de los relojes blandos representa un tiempo subjetivo. En términos de Einstein (1999), "Cada cuerpo de referencia tiene su tiempo especial; una localización temporal tiene solo sentido cuando se indica el cuerpo de referencia al que remite" (13). En palabras más sencillas, los datos temporales no son absolutos ni independientes del estado en movimiento de los cuerpos de referencia. En consecuencia, trasladado este discurso científico al plano literario, implica la posibilidad de representar el estado en movimiento de los objetos en una serie de recortes sucesivos de tiempo que anulan el sentido único que puede tener un significante, tal y como vimos en el caso de la imagen distorsionada de Gala.

En la siguiente estrofa, observamos cómo se construye el discurso amoroso del hablante lírico desde una concepción neoplatónica, la cual se reactualiza con elementos propios del realismo grotesco y otros discursos del trasfondo sociocultural de Dalí:

Gala
tu n'es pas incluse
dans le cercle
de mes objets de relation
ton amour est en dehors
des notions comparatives et mendiantes
des sentiments humains
car je n'ai aucun sentiment pour toi
car les sentiments supposent l'absence de l'amour
ou leur faiblesse
et c'est en dehors de tout sentiment
que ta représentation pure et unique
de mes désirs
me relie sans crainte
aux représentations violentes de ma mort
et c'est encore
en dehors des sentiments
que ta représentation pure et unique
me fait bander et décharger
en dehors
des images hypnagogiques supplémentaires
de la masturbation
en dehors
de la courbe nostalgique
des lieux communs pervers

¹⁷¹ "abre la vía a toda una serie de obras escritas siempre por psiquiatras, pero publicadas en colecciones de gran público y destinada a un conjunto de lectores no especializados".

en dehors
 de horloges
 sensibilisables
 au moyen
 d'une multitude d'encriers
 colloqués en équilibre
 le long de ton corps allongé
 sur un oreiller d'algues marines
 couleur de merde
 en dehors
 des stratifications mentales
 qui naissent
 des origines hypothétiquement sensibles
 de la fixation narcissiste
 de mes propres odeurs
 hiérarchiquement
 l'odeur de mes pieds
 l'odeur du dessous de mes couilles
 l'odeur de mon gland
 l'odeur de mes aisselles
 l'odeur de ma propre merde¹⁷² (Dalí, citado en Ochando 2014: 486-88)

Ochando (2014) ha advertido que la concepción amorosa del autor se adecua mejor a la corriente teórica del platonismo, pues, en su opinión, rearticula uno de los motivos del amor cortés que se centra en la deificación de la mujer amada. Basado, entonces, en las explicaciones de Octavio Paz sobre esta retórica, este señala que en el poema “el amor objetivo” que el hablante lírico dirige a Gala se trata de uno que ha alcanzado ya el último peldaño de la evolución platónica; es decir, es un fenómeno de “hermosura eterna, no engendrada, incorruptible y que no crece ni decrece” (539-540). Si bien es cierto que Dalí pasa insoslayablemente por la noción platónica de amor, el concepto amoroso del autor difiere sustancialmente de los derivados de esta doctrina en algunos puntos. En primer lugar, el discurso amoroso del sujeto enamorado no decanta en el método de volver al mundo de las ideas, ascenso propiciado por el éxtasis del alma, pues no desatiende el resto de sus funciones corporales que se expresan en el despliegue de sus deseos eróticos, los cuales, a su vez, no son sensaciones sin materia: “et c’est encore / en dehors des sentiments / que te representation [sic] pure et unique / me fait bander et décharger / en dehors / des images hypnagogiques supplémentaires / de la masturbation”. Según Culianu, el amante se abandona a la contemplación de la belleza

¹⁷² “Gala / tú no estás incluida / en el círculo / de mis objetos de relación / tu amor queda al margen / de las nociones comparativas y mendicantes / de los sentimientos humanos / ya que no tengo sentimiento alguno hacia ti / ya que los sentimientos suponen la ausencia del amor / o su debilidad / y queda al margen de todo sentimiento / el que tu representación pura y única / de mis deseos / me relacione sin miedo / con las representaciones violentas de mi muerte / y queda también / al margen de los sentimientos / el que tu representación pura y única / me haga tener una erección y descargar / al margen / de las imágenes hipnagógicas suplementarias / de la masturbación / al margen / de la curva nostálgica / de los lugares comunes perversos / al margen / de los relojes / sensibilizables [sic] / entre / una multitud de tinteros / colocados en equilibrio / a lo largo de tu cuerpo tumbado / sobre un almohadón de algas marinas / color mierda / al margen / de las estratificaciones mentales / que nacen / de los orígenes hipotéticamente sensibles / de la fijación narcisista / de mis propios olores / jerárquicamente / el olor de mis pies / el olor debajo de mis cojones / el olor de mi glande / el olor de mis axilas / el olor de mi propia mierda” [Traducción de Joan Hernández] (Dalí 2004: 225-227).

del objeto amado, con el propósito de volverla aún más inaccesible: “En este proceso de alejamiento voluntario del objeto del amor, que produce la suspensión indefinida de la realización del deseo, hay que ver uno de los secretos de la tradición occidental” (1999: 47). No en balde el ritual erótico del hablante lírico se separa del sentimentalismo: “car je n’ai aucun sentiment pour toi / car les sentiments supposent l’absence de l’amour / ou leur faiblesse”. En realidad, al contrario de lo que propone el investigador ya citado, el pintor catalán ofrece una explicación materialista de la doctrina platónica del amor. Podríamos decir, entonces, que reelabora el mito de las tres partes del alma, que representa el concepto particular de belleza surrealista que lo une con el todo.

Sería preciso revisar a esta luz lo que dice Platón sobre este mito de las tres partes del alma relativo a la participación del amante en la idea de belleza:

Así que cuando el auriga, viendo el semblante amado, siente un calor que recorre toda el alma, llenándose del cosquilleo y de los agujones del deseo, aquel de los caballos que le es dócil dominado entonces, como siempre, por el pundonor, se contiene a sí mismo para no saltar sobre el amado. El otro, sin embargo, que no hace ya ni caso de los agujones, ni del látigo del auriga, se lanza, en impetuoso salto, poniendo en toda clase de aprietos al que con él va uncido y al auriga, y les fuerza a ir hacia el amado y traerle a la memoria los goces de Afrodita (2018: 414).

Como se puede ver, este relato ilustra la pugna dinámica “des stratifications mentales” (instancias psíquicas): el ello (caballo del desenfreno), el yo (auriga) y el superyó (caballo de la sensatez). En el poema, el hablante lírico es sometido hasta cierto punto por las otras fuerzas irracionales que propician la falsificación de la realidad de la amada y logran pervertir la prueba y el principio de realidad (Hall 1978: 55). Retomemos a Serés, que nos da algunas claves fundamentales para entender este mito y relacionarlo con lo dicho líneas arriba:

de quien realmente se enamora es de su propia naturaleza vista en el otro: el amado actúa como un espejo para el amante y viceversa (espejo normalmente representado por los ojos, la superficie del agua, etc.), por lo que la transformación del amante en el amado está estrechamente unida con la participación de ambos en las ideas universales de amor, bien o belleza, o sea, en la divinidad: el ‘entusiasmo’ a que abajo aludo (1996: 17).

A pesar de que “El amante que se resigna al segundo tipo [la apariencia bella como realidad absoluta] adolece de la enfermedad de amor” (Serés 1996: 23), la locura erótica o manía bajo la cual está sojuzgado no alienta el ascenso, pues, de acuerdo con el mismo Serés, “el caballo del instinto devuelve al amante al mundo real, al de la *mania* humana, a la consideración del amor como, únicamente, “deseo natural de gozo” (17). Sin embargo, habría que tener en cuenta también que esta pasión erótica se asocia a otro furor: el poético, en vista de que Dalí aprovecha la inversión semántica del motivo estilnovístico de la enfermedad del amor producida por el objeto amado para emparentarlo con el abuso interpretativo del método paranoico-crítico: “el “corazón gentil”, lejos de tener que seguir los preceptos de la ciencia médica, se ennoblece a medida que acepta sacar provecho de las delicias de la enfermedad que lo consume” (50-51). De ahí que en el ensayo “L’Amour”, el pintor catalán exalte este poder influyente y renovador del amor (*corruptio imaginationis*) sobre el entorno:

Gracias al amor, las imágenes del mundo exterior serán cada vez más ilustración de mi pensamiento, las cosas obedientes estarán por fin a la escala de mis gustos y serán el hábil vocabulario de mi voluntad paranoica. Una postal que recibo puede ilustrar e incluso iluminar la idea que empieza a obsesionarme, es decir, que empieza a tomar irrealidad en mi pensamiento y se vuelve por momentos más clara y más enigmática.

Todo lo que pienso vive y se renueva en la imagen del ser amado. Este ser es también todo cuanto podría pensar y todo cuanto no pensaré jamás (Dalí 2005: 211).

Cabe recordar que, en esta misma senda, se efectúa la transformación del hablante lírico en el objeto amado bajo la influencia del enamoramiento. Como se podrá observar, los poemas amorosos más afectos a estas corrientes hiperbolizan la equiparación del amor con la muerte en la reciprocidad mutua. En tal sentido, el verso que menciona la muerte del amante, “et c’est en dehors de tout sentiment / que ta representation [sic] pure et unique / de mes désirs / me relie sans crainte / aux representations [sic] violentes de ma mort”, se refiere a una muerte benéfica, ya que implica dos resurrecciones: la transformación del amante en el amado y el reconocimiento de sí en el otro (Serés 1996: 190).

En segundo lugar, si bien Dalí se apropia de uno de los motivos estilnovísticos de la tradición cortés sobre la divinización de la amada (*donna angelicata*), esta no se concibe conforme al modelo del amor cristiano. En realidad, la representación del objeto amado se ciñe al paradigma de la mujer-niña, que Fritz Wittels plantea analizando las relaciones de su amigo Krauss con su amante Irma Karczewska. En tal sentido, Gala es concebida como una perversa polimorfa por ser “oversexed and incapable of understanding the civilized world of adults”¹⁷³ (1995: 60). En palabras de Lahuerta,

correspondería al carácter femenino de la modernidad, en la que las mujeres habrían dejado de querer ser “veneradas como Juno y, aún menos, como Deméter, diosa de la fertilidad”, puesto que “atraen a los hombres si renuncian a la maternidad para jugar el juego de la niña eterna (2005: 1013).

Desde este punto de vista, esta distinción con la glorificación en términos religiosos que la convertía en objeto de culto del amante se relaciona con el primer punto referente a la participación del sujeto enamorado en la idea universal de belleza. Precisamente, el perfeccionamiento de la esterilidad de Gala, con un claro matiz ideológico al no adecuarse al modelo de mujer procreadora, es un reflejo de los motivos del espejo y la mirada, en el sentido de que el hablante lírico reconoce, por medio de una anagnórisis, en la mujer amada. A partir de lo anterior, se postula una expresividad del cuerpo materialista que entra en conflicto o se contrapone a la censura del sistema de valores del campo social. De esta forma la elección del objeto amado está condicionada por la belleza física como guía del concepto de lo bello desde la vertiente surrealista daliniana. Se trata, en suma, de un procedimiento ideológico materialista de describir el cuerpo amado, como se vio arriba.

En este punto, el hablante lírico también afirma en la negación de sí mismo la excelencia de cada parte del cuerpo amado por medio de la realización de un inventario:

¹⁷³ “hipersexuada e incapaz de entender el mundo civilizado de los adultos”.

“Lo que se expresa en él [el objeto amado] es únicamente la perfección, la generalidad de la esencia (el atributo de ser de Dios). Belleza: inmensa palabra cultural que ocupa el lugar de algo diferente” (Barthes 2011: 68). De hecho, resulta ser una cristalización implícita que, en el segundo capítulo de *De l’amour*, Stendhal lo define de la siguiente manera: “Ce que j’appelle cristallisation, c’est l’opération de l’esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l’objet aimé a de nouvelles perfections”¹⁷⁴ (1857: 5). Como se verá en el poema, esta sobredeterminación de sentido que ejerce la cristalización sobre Gala se asocia al paradigma estético del surrealismo por medio de una antítesis argumental: “Gala / tu n’es pas incluse / dans le cercle / de mes objets de relation / ton amour est en dehors / des notions comparatives et mendiantes / des sentiments humains”. En breves palabras, la mujer amada se encuentra en un plano ontológico superior, surreal, alejada de la precaria realidad. A ello se agrega, finalmente, el fenómeno físico del asco que provoca la “fixation narcissiste” del sujeto amoroso: “l’odeur de mes pieds / l’odeur du dessous de mes couilles / l’odeur de mon gland / l’odeur de mes aisselles / l’odeur de ma propre merde”. En este sentido, el asco permite mantener a Gala en un plano sensible y establecer una proximidad con ella, ya que, al decir de Kolnai, “la intención se refiere a un objeto en su plenitud sensible, el cual precisamente porque la intención se refiere a él —pertenece al contorno del sujeto que se presupone en el fondo” (2013: 45).

3.2. “El amor-hecatombe”: la reelaboración de los motivos del mito platónico del andrógino mediante las metáforas dalinianas de fusión amorosa

3.2.1. “mi hermosa pesadilla”: ruptura definitiva con el surrealismo y con Antonio

Varios años más tarde, hacia 1938, Moro, situado en el ámbito cultural de México y vinculado aún con el movimiento surrealista, empieza *La tortuga ecuestre*, inspirada en su coyuntura vital amorosa con el cadete mexicano Antonio A. Martínez. Sobre este poemario, Coyné recuerda, en una de las notas al pie de página de los poemas descartados de la primera versión, que la edición de lujo de 75 ejemplares no llegó a publicarse (2015: 50). Como anunciamos más arriba (véase el apartado 2.2.), esto se debía a dos motivos en particular: los gastos ante el quiebre de su salud física y el hecho de no haber podido conseguir los suscriptores suficientes.

En este caso, nos centraremos en la sección titulada “El Fuego y la Poesía”, que se estructura en seis poemas enumerados *per capita* y regulados, en cierta medida, por los mecanismos estéticos surrealistas adoptados por el poeta. A grandes rasgos, el tema que ofrece Moro arranca de la tradición del amor cortés y de la vertiente mística áurea, especialmente descansa en el motivo recurrente de la persecución de la unión andrógina que alcanza aquí uno de sus desarrollos más complejos y fundamentados en el conocimiento de las corrientes teóricas principales de esta tópica: el (neo)platonismo y el cristianismo. Si bien los poemas “Amo el amor...”, “Amo el amor de ramaje denso...”, “Amo la rabia de perderte...”, “El agua lenta el camino lento los accidentes lentos”, “Verte los días el agua lenta” y “El agua lenta las variaciones mínimas lentas” conforman esta parte de *La tortuga ecuestre*, en una de las notas al pie de página de la

¹⁷⁴ “Lo que llamo cristalización es la operación del espíritu, que extrae de todo lo que se presenta el descubrimiento de que el objeto amado tiene nuevas perfecciones”.

edición de 2015 de la obra poética completa de César Moro por Alción Editores y Colección Archivos, Coyné advierte lo siguiente:

En una hoja manuscrita figura el título *El amor del amor*; seguido de la línea de Baudelaire, luego elegida como epígrafe de todo el poemario. Después el título, enmarcado dentro de un trazo rectangular, el poema 1: *Amo el amor...* En seguida, el poema 2: *Amo el amor de ramaje denso...* con la particularidad señalada al pie de dicho poema (ver página siguiente): fecha y último verso, añadido a continuación de la fecha (Moro 2015: 40).

En vista de que nuestro análisis no se orienta a un estudio genético textual, nos interesa señalar la particularidad de esta sección del poemario, sobre todo las modificaciones. En la página siguiente de la misma edición, incluye solo la fecha de producción del segundo texto: 1939. Asimismo, otro dato indica que los poemas 2, 3 y 5 fueron publicados en el número 15 de la revista mexicana *El Hijo Pródigo* en junio de 1944 “con el título *El Fuego y /la Poesía/ (Fragmentos)*” y dedicados a A. A. M. (Antonio Acosta Martínez) (2015: 41). Considerando lo anterior y que André Coyné se encargó de la edición póstuma de *La tortuga ecuestre*, podemos inferir que su criterio se ajustó a la publicación de 1944, donde integra los poemas 1¹⁷⁵ y 6, en los que se remarca la ausencia de la dedicatoria y del epígrafe de Calderón de la Barca: “Que el veneno fuera fácil / De averiguar, las heridas / Imposibles de ocultarse”. Efectivamente, estos elementos claves desaparecen o se eliminan a causa de la posible ruptura que distanció o, a lo sumo, separó a los amantes. No se descarta, por tanto, como sugiere este mismo autor, que, a raíz de ello, Moro decidiera no incorporarla en los mecanografiados por ser una referencia muy dolorosa.

Desde el principio de su relación con Antonio, Moro vivía con una angustia constante, debido a las visitas fugaces de Antonio y a sus largas ausencias. A ello se agrega, según testimonia Coyné, el suelto desenfadado oportunista de este último en cuanto al tema de dinero: “En cada circunstancia acude a Moro para que lo saque de apuros, en un momento en que le es difícil “encontrar algo capaz de cubrir sus gastos por más modestos y reducidos que éstos sean” (2005: 289). Vale la pena recordar, en esta misma línea, la carta del 13 de febrero de 1941, en la que el poeta peruano relata su separación, en apariencia definitiva, con su amado y en la que se evidencia este tono de desesperación:

El resquemor inútil y lacerante de los días que se nos van. Ando con el espíritu vacío y el corazón seco. Ya todo concluyó, a pesar de la tenaz ilusión. Ya no espero nada, sé que estoy herido de muerte, que solo es cosa de tiempo para terminar de desangrarme. Cuántas veces no te escribí en la angustia, con el temor de no volver a verlo. Ahora ya es un hecho. Desde hace once días me encuentro en medio de la vida solo, en la oscuridad total entre el bullicio y los deberes idiotas de una vida que me cuesta trabajo proseguir. Y me detengo a pensar, con gran horror, en el día de mañana, en esta misma noche, incluso, en este preciso momento en el que te escribo, en todas las diligencias todavía por hacer, en las personas que tendría que ver, en la comida que me falta por engullir, en este combate sordo que se libra en mi interior a pesar mío. Estoy a la espera de una carta, pero de una carta que nunca ha de llegar, de aquella

¹⁷⁵ El primer poema es el único que no está fechado en los mecanografiados de *La tortuga ecuestre*.

palabra que podría salvarme y que no vendrá, así que seguiré esperando, con suma impaciencia, el término, demasiado distante aún, de mi muerte. ¿Qué razón podría esta ponerme por delante? ¿A qué mentira tendría que acceder para recuperar el gusto por la vida? Ya todo se acabó. Que mis amigos reclamen, con todas sus fuerzas y junto conmigo, el término de una vida que me resulta tan difícil de vivir, una vida en la que un ser sensible no halló más que razones para odiarla.

Ya no puedo seguir escribiendo. Ahora estás al tanto de todo. Imagínate a un hombre desnudo en la noche obligado a caminar sin rumbo, con el cuerpo cubierto de heridas, de las cuales la herida más horrible de todas se extiende de la boca al corazón (2020: 182).

A tenor de esta información facilitada por André Coyné, se pueden relacionar, como veremos más abajo, los poemas con la fecha de las cartas, lo que permitiría observar una compatibilidad entre la situación de escritura ligada a una determinada coyuntura vital y la situación interna de enunciación. Si a todo lo expuesto le agregamos una de las cartas a Antonio que difiere de las otras por carecer de un tono lírico, los poemas planteados resultan ser una ficcionalización de la experiencia personal del autor. Respecto a esto, Susana Reisz sostiene el tira y afloja entre la ficcionalidad y no-ficcionalidad del yo del poeta: “Añadamos que *la propia voz del poeta* es siempre el precario resultado de un tira-y-afloja entre un lenguaje social /familiar/ personal y un lenguaje artístico epocal, es decir, entre la íntima voz del *self* y una *otredad* semi-familiar, que es al mismo tiempo alienante y hechizante” (2008: 103). A través de esto, se establece un diálogo con las cartas, sobre todo con la denominada “[VII]”, dirigida a Antonio:

¿Acaso en tu corazón no hay lugar sino para un afecto, no puedes comprender o estimar en su justo valor el cariño desinteresado de alguien que no sabe ver otra cosa que tú y que te da su cariño porque es lo mejor y lo más puro de su vida, y porque fuera de ese cariño no halla nada que valga tanto como tú? ¿Eres ciego o sordo o eres de acero o de roca más dura que el basalto?

Sigo dispuesto a aceptarlo todo, a callar, a sufrir en silencio siempre que pueda leer en su corazón que mi afecto no te es odioso, que me guardas un sitio aunque sea pequeño en tu corazón, y que tu actitud no es definitiva y que puedo interpretarla como resultado de ciertas circunstancias que actualmente son desfavorables (Moro 2015: 69).

A este desprecio o indiferencia del amado debemos una interesante carta provista por André Coyné, amigo y albacea del poeta, quien nos proporciona mucha y muy valiosa información sobre la problemática vital del autor e incluso aporta los pormenores de la relación amorosa. En una nota al pie de página a esta carta, el autor agrega la respuesta de Antonio: “Estupideces y más estupideces / ¿Cuándo te cansarás de decirlas?” (Nota al pie de página en Moro 2015: 69). Es necesario indicar que, como se verá más adelante, la información biográfica del autor solamente nos permitirá orientar nuestro análisis del homoerotismo en los poemas a partir de la corroboración de ciertos elementos textuales, en los cuales se observa una ficcionalización de su coyuntura vital.

Este grupo de poemas que conforma la sección “El Fuego y la Poesía”, cuyo nombre se hace eco del título del poemario de Paul Éluard¹⁷⁶, *L’amour la poésie* (1929), y del de Salvador Dalí, *L’amour et la mémoire* (1931), se centra en concreto en los tópicos amorosos, en cuyo tratamiento se observa la reelaboración de los motivos del mito platónico del andrógino con claras resonancias de las metáforas dalinianas de fusión amorosa. Si bien en estos se atiende, en mayor o menor medida, los aspectos de los principios estéticos predominantes del surrealismo, Moro traza un ligero distanciamiento de la ortodoxia de este movimiento literario en el modo particular de concebir el amor desde una perspectiva homoerótica, que amenaza la propugnada compulsión heterosexista. De hecho, el 26 de febrero de 1944, el poeta peruano le sugiere a Westphalen leer en un malicioso tono irónico “Recherches sur la sexualité. Part de objectivité, déterminations individuelles, degré de conscience” (1928), publicado en el número 11 de la revista *La révolution surréaliste*:

Relee aquellas divertidas “Investigaciones sobre la sexualidad” y dime si no te producen el mismo efecto que las películas de antes de la guerra (de la primera, naturalmente). Sin embargo, considero que podemos abandonar todo aquello y respirar por cuenta propia; es más, ya sería hora. Al surrealismo le sigo teniendo gran admiración; el papel que desempeño en el ámbito poético es innegable, pero su parte dogmática realmente me molesta” (1978: 293).

Moro se refiere con humor a este texto y lo compara con las primeras películas por la actitud homofóbica de Breton, quien, en la segunda sesión de estas “investigaciones”, se niega a seguir discutiendo sobre las diversas prácticas sexuales si se continúa abordando el tema de la pederastia, que aquí alude a la homosexualidad: “BR. —Je m’oppose absolument à ce que la discussion se poursuive sur ce sujet. Si elle doit tourner à la réclame pédérastique, je l’abandonne immédiatement”¹⁷⁷ (1978 [1928]: 38). A ello se agrega un año después la publicación de la reseña “André Breton - *Arcane 17*” en el número 30 de *El Hijo Pródigo*, en cuyas páginas destaca la acerba crítica del poeta peruano hacia la postura heterosexista respecto al amor que propugna el fundador del surrealismo, como una de las profundas contradicciones del principio ético de este movimiento literario que se fundamentaba en la liberación de las miserias del hombre:

¿cómo hombres que aún no han resuelto sus propios conflictos, que, por tanto, no pueden tener sino una visión parcial y ferozmente individual, condicionada por su carencia frente a la realidad, pretenderán erigirse en arquetipos, propondrán cambios satisfactorios, una especie de poda de las ramas inútiles en el bosque frondoso de los prejuicios, cuando nadan, ciegan, se asfixian en esos mismos prejuicios? (Moro 2015: 637-638).

¹⁷⁶ Su preferencia por la poesía de Éluard lo volvería blanco de comentarios despectivos y homofóbicos, especialmente de parte de Benjamin Péret en una carta del 12 de abril de 1940 dirigida a André Breton: “J’ai recu *L’Usage de la parole* du Pérou. Le numéro est très pauvre, Éluard y prend une trop grand place. Ce n’est pas une raison parce que Moro est amoureux d’Éluard depuis toujours pour nous emmerder avec cela. Je crois que tu devrais lui expliquer ce qui s’est passé entre Éluard et nous et lui demander de rectifier sa position” (Breton 2017: s/p). [“He recibido *El Uso de la palabra* de Perú. El número es muy pobre, Éluard toma allí un lugar demasiado grande. Eso no es una razón[,] porque Moro está enamorado de Éluard desde siempre[,] para enmiedarnos con esto. Creo que deberías explicarle lo que ha pasado entre Éluard y nosotros y pedirle rectificar su posición”].

¹⁷⁷ Me opongo a que la discusión prosiga este tema. Si debe desviarse al reclamo pederástico, yo la abandono absolutamente.

Por eso, aquel mismo año, esta aversión hacia la homosexualidad y compulsión heterosexista del líder surrealista constituyó la ruptura definitiva del poeta peruano con la ética surrealista, cuya importancia había menguado tras las diversas expulsiones de miembros valiosos y el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Esta posición crítica que asume Moro a modo de respuesta lo lleva a tomar otro rumbo, en el que renueva la estética surrealista mediante una americanización como principio de producción dinámico que constituye una propuesta diferenciable: “El elemento más destacable de Moro, en relación con el surrealismo, es la conciencia de una «americanización» del movimiento, al que busca incorporar mitos y símbolos prehispánicos (como en su artículo *Coricancha*)” (Hernández 2011: 212). Al respecto, Moro, en otra ocasión (1940), ya había manifestado su distanciamiento cuando decide adherirse al proyecto cultural de la revista *DYN*, emprendida por Wolfgang Paalen, la cual revalorizaba la cultura precolombina. Valga como ejemplo la carta del 25 de noviembre de 1941, en la que niega colaborar con la revista *VVV*, promovida por André Breton desde New York:

Esa falta de rigor me deja sin ganas de colaborar. No vayas a pensar, y sobre todo no se lo vayas a comentar a nadie, que estoy decepcionado del surrealismo. Mi caso es totalmente particular. Mis motivos son estrictamente personales y muy largos de explicar. En mi próxima carta, te enviaré la dirección de Breton, que aún no tengo (2020: 213).

Desde luego, teniendo en cuenta la polémica anterior, se corrobora que el surrealismo no promovía una liberación total de la sexualidad dentro del discurso amoroso, sino más bien lo censuraba parcialmente en favor de la heterosexualidad. Por esta razón, Moro decide mantenerse al margen de la militancia de esta escuela, como se evidencia en unas de sus cartas del 25 de marzo de 1944, en la que ratifica la falta de comprensión del psicoanálisis freudiano por parte de los surrealistas franceses, particularmente Breton y Péret:

En tanto se siga tomado del psicoanálisis solo lo que suena bonito —por ejemplo, un pequeño complejo de Edipo lo portamos sin mayor problema, mientras que un buen complejo de homosexualidad bien reprimido es necesario encubrirlo como oro en polvo, cayendo así en el peor de los oscurantismos, — nuestra conducta se adecuará a ello. En lo que a mí respecta, ya no puedo confiar en este tipo de gente. No puedo ya asumirlos como guías cuando carecen del mínimo espíritu científico, o al menos no disponen del más elemental y razonable sentimiento humano (2020: 301).

Aunque el surrealismo toma partido contra la generalización (indiferenciación de los sexos) en el tema amoroso, lo reduce irónicamente a lo heteronormativo. Para Moro, en cambio, el discurso amoroso no entra en distinciones de sexo, pues está excluido de la genitalidad (Barthes 2011: 579). Puede decirse, entonces, que polemiza con el fundador del surrealismo por oponerse a una concepción del amor homosexual y plantear, en cambio, uno heterosexual. Dicha concepción, tal y como sostiene el poeta peruano, quita todo fundamento a la ética surrealista que descansa sobre la necesidad de liberar al hombre de las normas que lo regulan en el mundo exterior. Según David Foster, esta postura de Breton y del surrealismo en general sería contradictoria por el hecho de favorecer “una opción normalizadora por razones de recreación biológica y/o como consecuencia del peso de una determinada herencia socio-cultural plasmada en múltiples ideologías políticas y religiosas” (1997: 88). De esta manera, Moro rompe

todos sus lazos con el surrealismo para poner de relieve este defecto ético contradictorio ante el código de normas de la cultura oficial vigente y diferenciarse de este con una estética-ideológica opuesta a través de un proceso de transposición.

Anteriormente en Lima, Moro no dejó pasar la ocasión de realizar una réplica a los discursos totalizadores y conservadores que subsistían en dicho contexto sociocultural. A modo de ejemplo, habría que citar un fragmento del ensayo “Los anteojos de azufre”, en la que animaliza a Óscar Miró Quesada por desvirtuar en su traducción uno de los títulos de los óleos de Dalí:

¿no hemos visto últimamente a un senil grafómano académico atreverse en su demencia triste y dominical, a comentar entre rebuznos, balidos y “jipios” del más puro flamenquismo, el libro intocable de Salvador Dalí? ¿No traducía el venerable infusorio, pozo de ciencia: “Tête de mort essayant de sodomiser un piano à queue”, por “Cabeza de muerto ensayando de fecundar un piano de cola”[?]. ¿Desde cuándo la sodomía, admirablemente estéril, ha servido como propagadora de la especie, como medio de reproducción de los pianos de cola en particular? (Moro 2015: 618)

Esta lectura errada que no considera el infinitivo ‘sodomiser’ como elemento central de la imagen daliniana enoja sobremanera al poeta peruano, pues este tipo de censura cultural anula el carácter subversivo del surrealismo que, claramente, atenta contra la moral pública, por lo que le recomienda a dicho autor consultar a Freud para que revele el significado oculto que se encuentra en ese acto fallido. Precisamente, la glorificación de esta militancia estética es un modo de apropiación que impide o cuestiona la preservación de un sistema de valores oprimente. Así lo observa igualmente David Foster respecto a una de las características del homoerotismo, que implica “manejar una ética del conocimiento que admita la más amplia variedad posible de interpretación y de elaborar modelos de conocimiento que puedan romper con el autoritarismo, tanto el epistemológico como el sociopolítico” (1996: 86). De esta manera, esta invectiva subvierte y contrapone la agresión ideológica del proyecto patriarcal, con la finalidad de ampliar el conocimiento, derrumbando los límites restrictivos que impone el aparato ideológico oficial de la sociedad y respondiendo al discurso surrealista heterosexista.

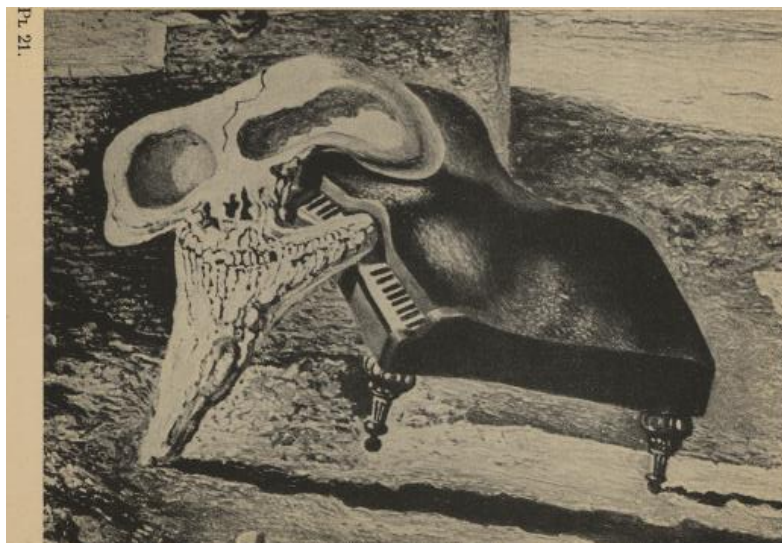


Figura 16. *Tête de mort atmosphérique sodomisant un piano à queue* [Cráneo atmosférico sodomizando a un piano de cola] (detalle) (Dalí 1935a: plate 21)

3.2.2. “Amo el amor...” (1): la crítica social hacia la cultura norteamericana y el amor como conquista política y económica

El primer poema de esta sección presenta uno de los motivos de la retórica del amor cortés, que consiste en amar el amor (ficción de metalenguaje) y no al objeto amado en sí. Sin embargo, a este asunto principal, el poeta le añade una circunstancia de la vida política que se desarrolla ampliamente a lo largo de casi toda la composición. Así pues, el hablante lírico, sujeto a su propio discurso amoroso, interpela a sus pensamientos para reflexionar en torno al amor como una fantasía que sirve de sostén a su ficción sentimental, pero, como hemos dicho, su importancia es relegada a un nivel secundario por el tema político para realizar, con una dosis de ironía, una crítica social:

1

Amo el amor
 El martes y no el miércoles
 Amo el amor de los estados desunidos
 El amor de unos doscientos cincuenta años
 Bajo la influencia nociva del judaísmo sobre la vida monástica
 De las aves de azúcar de heno de hielo de alumbre o de bolsillo
 Amo el amor de faz sangrienta con dos inmensas puertas al vacío
 El amor como apareció en doscientas cincuenta entregas durante cinco años
 El amor de economía quebrantada
 Como el país más expansionista
 Sobre millares de seres desnudos tratados como bestias
 Para adoptar esas sencillas armas del amor

Donde el crimen pernocta y bebe el agua clara
De la sangre más caliente del día (Moro 2015: 40)

Como se puede apreciar en el poema, incide la repetición del verbo indicativo ‘amo’ y el sintagma nominal ‘El amor’. Según Benveniste (1997), esta organización lingüística de la noción de tiempo implica

la coincidencia del acontecimiento descrito con la instancia de discurso que lo describe. El asidero temporal del presente no puede menos de ser interior al discurso. El *Dictionnaire général* define el “presente” como “el tiempo del verbo que expresa el tiempo en que se está”. Pero cuidémonos: no hay otro criterio ni otra expresión para indicar “el tiempo en que se *está*” que tomarlo como “el tiempo en que se *habla* (183).

En efecto, el accidente gramatical de tiempo de este verbo es una estrategia formal para que, en el acto de lectura, el conjunto posible de lectores lea los enunciados del hablante lírico “como si” fueran expresiones directas del sentir de una determinada coyuntura vital de César Moro. Muy al contrario de lo que sostiene Todorov respecto a que el género lírico se caracteriza por no estar sometido al criterio general de ficción, como pudo observarse en el capítulo anterior, el poeta sí recurre al procedimiento de imitación y ficción para establecer analogías estructurales con otros discursos epistemológicos. En el caso de los poemas que conforman esta sección del poemario, aunque los actos de habla son ficticios, de acuerdo con Reisz (1989), se pueden entender, mediante razones extratextuales de alcance autobiográfico, “como manifestaciones directas de su real sentir en el instante de escribir el poema” (204). Naturalmente, el lenguaje empleado en el texto no procede de los recursos normales de la comunicación cotidiana, sino que “resulta de la aplicación de un código estético particular” (204). De esta manera, el yo poético actúa como una máscara del autor que presenta la realidad en términos metafóricos, razón por la cual no podemos dejar de lado la orientación sexual del autor y, por consiguiente, su relación tormentosa con Antonio. Esto explicaría, hasta cierto punto, la ficcionalización del sufrimiento del estado amoroso.

Conviene examinar en más detalle el recurso impuesto de la repetición, pues corresponde a una estrategia retórica sustentada en el empleo de la amplificación¹⁷⁸, que permite desarrollar el tema del amor desde distintos enfoques a través de variaciones semánticas. Esto se evidencia, por ejemplo, en el verso 3, “El amor de los estados desunidos”, que no se reduce a una paradoja del deseo de plenitud amorosa del amante ni a una crisis de su sistema amoroso, sino que revela, en el fondo, una interpretación en clave irónica. A saber, la añadidura del prefijo *des-* como manipulación formal es un índice textual que necesita la ironía para “Dire A pour signifier le contraire de A” (Fromilhague 2010: s/p) e invertir y rechazar el valor de verdad presupuesto de la cultura política de los Estados Unidos, que representa por antonomasia el modelo político-económico capitalista. De hecho, Moro varía el contexto de la expresión y aprovecha el juego lógico-semántico obtenido para cargar el discurso amoroso con los ecos y sentidos del discurso político, lo que desemboca en una crítica social que

¹⁷⁸ “consiste en realzar un tema desarrollándolo mediante la presentación reiterada de los conceptos bajo diferentes aspectos, desde distintos puntos de vista y recurriendo a diversos procedimientos como la repetición, la acumulación, la digresión; o bien a través del empleo de otras figuras como la paráfrasis, la metáfora, la enumeración, la perífrasis, la comparación, etc.” (Beristáin 1985: 44).

desvaloriza y deprecia la cultura norteamericana. Esta lectura se corrobora si traemos a colación dos fragmentos de la correspondencia del autor, en la que da fe de su desprecio y cuestionamiento hacia dicha cultura. Como ejemplo concreto, basta citar la carta del 16 de junio de 1947: “Peor que nulo, estoy tentado a afirmar que en el Continente Estúpido es criminal alentar los latrocinios, las destrucciones y la poda, quiero decir tala, de árboles, la difusión de la arquitectura número uno¹⁷⁹, del país-cloaca, de los E.E.U.U.” (Moro 2020: 415). Más adelante, explica el motivo de su protesta:

Casi huele —si fuera enemigo de la revista lo creería, si no estuviera seguro de ti podría sospecharlo— a un plan de propaganda del Coordinador, del Gran Débil Mental, del reblandecido Rockefeller, digno del país creador del *shewing-goom*, del *ice-cream* (como institución erótica, vaselinosa y sentimental patriótica), de la coca-cola y de los *hot-cakes* cuya ingestión basta para infectar —de manera seria y rebelde de curar— al ingenuo que los come sin sospechar que todo lo que tras de ellos viene de compromiso, de traición a su propia tradición, al refinamiento y, en general, a lo que hasta hoy entendemos por cultura (416).

Esto produce un tono de distanciamiento que nos permite percibir la ironía y que refuerza la postura estético-ideológica de Moro. A pesar de que el autor se contrapone al lenguaje comercial de la política capitalista, lo absorbe como un punto de partida de una serie de comparaciones entre estos dos campos que en la realidad se encuentran, de cierta forma, incomunicados (amoroso-político). Desde este punto de vista, el lenguaje amoroso, al entrar en contacto con otros lenguajes sociales, se vuelve heterológico o, citando la metáfora de Roland Barthes, una piel como un gran “zona erótica” que induce a que “nuestro lenguaje se frote con el otro (a falta de poder hacer otra cosa): conmoción, emotividad: zona de contacto del significante (digresiones, negociación de discurso) y del significado (“te deseo”) (2011: 113). En este espacio intermedio, se producen nuevos sentidos bajo la repetición del mismo significante “el amor” que se desprende del sintagma nominal precedente a partir de la figura de construcción que es la anadiplosis¹⁸⁰. Este mecanismo retórico ligado a la repetición-variación tiene la función de marcar formalmente enunciados explicativos o demostrativos que desarrollan el grupo sintáctico anterior (Fromilhague 2010: s/p). En tal sentido, se emparenta al método paranoico crítico como operador de mutación, en la que se consigue una imagen múltiple de un mismo término que da ocasión a la siguiente fórmula que es un componente esencial para comprender la manifestación individual de la poética de Moro:

| Repetición | anadiplosis | Amplificación a través de otras figuras o tropos |
|--------------|-------------|--|
| Amor el amor | el amor | de (metáfora genitiva de base sustantiva) |
| | El amor | como (comparación o símil) |

Nota. Elaboración nuestra.

¹⁷⁹ En cuanto a la expresión “arquitectura número uno”, el autor se refiere a uno de los ensayos de Dalí sobre la solidificación de los deseos plasmado en la arquitectura moderna. Para más detalle, véase su ensayo “De la beauté terrifiante et comestible, de la architecture Modern Style” (1933).

¹⁸⁰ Según Beristáin, se trata de una “Figura de la *elocución* o construcción del *discurso* que se produce mediante la *repetición*, al principio de una *frase* (o de una proposición o de un *verso* o de un *hemistiquio*) de una expresión que aparece también en la construcción precedente, generalmente al final” (1985: 49).

En los versos 4 y 5, “El amor de unos doscientos cincuenta años / Bajo la influencia nociva del judaísmo sobre la vida monástica”, hace referencia metonímicamente (propiedad literal que no remite a una totalidad) a la historia de E.E.U.U, cuyo pasado data aproximadamente de unos “doscientos cincuenta años”. Es interesante observar cómo se refiere con ironía a través del término ‘amor’ a la fundación de la nación norteamericana, ya que la esclavitud se convierte en la base económica del desarrollo cultural de dicho país. En relación con lo anterior, Grant ha señalado en su libro sobre los Estados Unidos una opinión que concuerda con la postura crítica del poeta peruano: “En su origen, la nación estadounidense encerraba la paradoja de que unos esclavistas predicaran la libertad, un hecho que persigue a la nación hasta nuestros días” (2014: 137). Asimismo, se hace eco del judaísmo, símbolo de la usura, y del cristianismo (“vida monástica”) que se percibe como un discurso autoritario amenazante del discurso amoroso, debido a que su religión se sustenta en los diez mandamientos de la ley de Dios. Llama la atención, principalmente, los últimos mandatos que honran el trabajo (“Seis días trabajarás y harás toda tu obra, pero el séptimo día es de reposo para Jehová, tu Dios” [Éxodo 20: 9-10]) y que prohíben los delitos asociados al robo, al adulterio y al asesinato. Se trata, pues, de una metáfora del amor bueno o conyugal que desvaloriza el “Amor-Pasión” como un estado no viable, pues se sitúa por encima del sistema de valores: “el Amor malo está condenado porque quiere hacer realidad la díada, la unión, la anfimixia, es decir, el incesto. Afirmar el Amor malo (el Amor-pasión, el Amor loco, el Amor sublime) es obstinarse (si puede decirse así) en negar la ley de la Castración” (Barthes 2011: 398). A ello se agrega la condena de muerte a los homosexuales en el Levítico: “Si alguien se acuesta con otro hombre como se hace con una mujer, abominación hicieron; ambos han de ser muertos: sobre ellos caerá su sangre” (20: 13). Esta moral cristiana que se apodera del cuerpo social se contrapone a la ética del esquema amoroso del surrealismo que proponía la liberación de los deseos como una actitud de protesta contra el sistema social opresivo. Como hemos visto líneas arriba, Moro se aparta del sesgo ideológico de este movimiento por el hecho de favorecer contradictoriamente un amor heteronormativo. Por ello, como veremos más abajo, el amor de naturaleza homoerótica dentro del campo social será representada en el poema como un crimen.

Habría que recordar, también, que los colonos blancos instauran una comunidad bíblica con claras barreras raciales, a pesar de la misión en tierra virgen de las expediciones jesuitas, que consistía en la salvación personal de los nativos. Sin embargo, el sometimiento y conversión de los pueblos indígenas a la religión cristiana fue reemplazada por los imperativos de conquista, lo que provocó masacre y esclavitud (Grant 2014: 62). Esta crítica social al capitalismo que dispone de las fuerzas de trabajo de otros se amplía aún más con el recurso de la enumeración caótica del verso 6, “De las aves de azúcar de heno de hielo de alumbre o de bolsillo”, con la que pretende mostrar los productos y comestibles como ascenso de la fuerza capitalista del sistema cultural norteamericano:

Base de la enumeración caótica

Metáforas genitivas

De las aves

de azúcar
de heno
de hielo
de alumbre
o de bolsillo

Nota. Elaboración nuestra.

El primero de ellos, al combinarse con la locución adjetival ‘de bolsillo’, nos da una pista indiscutible de una de las características de este país norteamericano, que radicaría en la superioridad racial de los colonos blancos con la que coaccionaron a los africanos a trabajos forzados de por vida, pues este grupo de palabras significa lo siguiente: “Que por su hechura y tamaño resulta menor de lo habitual entre las de su especie” (RAE, 2022, de bolsillo). De ahí que los otros componentes, en general, connoten la modalidad colonial del sistema esclavista de las plantaciones, especialmente los sintagmas preposicionales ‘de azúcar’ y ‘de heno’. En cuanto a los otros productos populares, el alumbre es un astringente que produce “una sensación mixta entre la sequedad intensa y el amargor” (RAE, 2022, primer significado, ‘astringente’) y, asimismo, es un antitranspirante y antiséptico, de modo que la metáfora de genitivo “De las aves de alumbre” expresaría metonímicamente por medio del ave nacional diferenciada por su tamaño inferior a los africanos convertidos en objetos comerciales, pues el ‘alumbre’ es un material que se emplea en industrias textiles y farmacéuticas. Finalmente, el hielo es posiblemente una metonimia de la gran empresa de la comida congelada que, igualmente, puede connotar la frialdad en los afectos.

Teniendo en cuenta lo anterior, la referencia soterrada del país norteamericano en el verso 3, ofrecería otra posible interpretación, en la medida en que “estados desunidos” también remite a la política de segregación que desmiente la igualdad de derechos de la cultura cívica y nacionalista. En este sentido, resulta curioso que en el verso 2, “El martes y no el miércoles”, Moro seleccionara dos días de la semana que no solamente recrean ficcionalmente una circunstancia realmente acaecida que relata la experiencia amorosa, sino también un juego etimológico. Así, por un lado, ‘martes’ debe entenderse como una alusión tanto a la deidad latina de la guerra Marte como a un acontecimiento rico en contexto: la Gran Depresión que era igualmente conocida como Martes Negro. Vale la pena recordar que el 29 de octubre de 1929 E.E.U.U. sufre una gran crisis económica tras el desplome de Wall Street, que genera la quiebra de varios mercados y bancos mundiales:

Los mercados permanecieron en caída libre durante los siguientes tres años. En ese tiempo, los precios se desplomaron (en torno al 40 por 100) al tiempo que el desempleo crecía (hasta unos 14 millones de parados), y el valor de las acciones no paró de bajar en una espiral descendente aparentemente infinita (Grant 2014: 376).

Este hecho sobre la sobrecarga del sistema económico será reutilizado y estilizado por Moro para enfatizar su cuestionamiento hacia la mentira del sueño americano que encubre la desigualdad étnico-racial. Por otro lado, ‘miércoles’ remite al dios Mercurio, cuyo nombre proviene del latín ‘merx’ que significa ‘mercancía’. En esta elección, que no tiene nada de arbitrario, puede verse una alusión al célebre motivo de la *militia*

*amoris*¹⁸¹, ya que el amor es concebido como una lucha entre los amantes que no se encuentran en pie de igualdad. Este tema se expande con la metáfora genitiva del verso 7, “Amo el amor de faz sangrienta con dos inmensas puertas al vacío”, y la comparación del verso 8, “El amor como apareció en doscientas entregas durante cinco años”. Es evidente que la primera metáfora expresa el asesinato como un acto que conduce hacia la perdición del ser, pero, si lo reinterpretemos en el sentido que adquiere dentro del discurso amoroso de vertiente platónica, se refiere a los amantes influidos por Ares que en un ataque de celos matan al amado y acaban consigo mismos: “Pero aquellos que, al servicio de Ares, andaban dando vueltas al cielo, cuando han caído en manos del Amor, y han llegado a pensar que su amado les agravia, se vuelven homicidas, y son capaces de inmolarse a sí mismos y a quien aman” (Platón 2018: 412). Es también en este sentido que se ratifica la elección de ‘martes’ (Marte es la denominación latina del dios griego Ares) en detrimento del ‘miércoles’. Sobre el símil, se ha de constatar que es, al mismo tiempo, una hipérbole que sugiere la temporalidad del amor entre los amantes. Cabría señalar, sin embargo, que las doscientas cincuenta entregas se vinculan a los “doscientos cincuenta años” aludidos en el verso 3, que coincide con la independencia de los E.E.U.U., de manera que la frase “durante cinco años” remite irónicamente al periodo de la crisis económica de la Gran Depresión (1929-1934).

Puede verse cómo este tema continúa en los siguientes versos con el uso del mismo juego, en la que el poeta aprovecha la asociación entre el sistema amoroso y la crisis económica, junto con el deseo expansionista, del país norteamericano: “El amor de economía quebrantada / Como el país más expansionista / Sobre millares de seres desnudos tratados como bestias” (vv. 9-11). La metáfora del verso 9 permite destacar la analogía que se desarrolla entre la pobreza de la correspondencia amorosa del hablante lírico y la crisis financiera. A ello le sigue la comparación del verso 10, referido de forma perifrástica al sistema capitalista de los E.E.U.U., que, de forma hiperbólica, expresa el estado paradójico del amante, ya que, a pesar de sufrir de las fatales consecuencias del mal de amores, persiste en él un deseo de poseer al objeto amado para alcanzar una plenitud. Sin embargo, el sintagma preposicional del siguiente verso subraya la crítica social subyacente hacia la anulación de la vida de los trabajadores en la expropiación de sus cuerpos o fuerzas de trabajo. Desde este punto de vista, dentro del campo amoroso, ello significaría una dialéctica dinámica de la perversión sexual, a saber, el sadomasoquismo que realza las pasiones a partir de una satisfacción a condición de infligir daño al objeto sexual o padecer un dolor físico (Freud 1992a: 143-144).

En los últimos tres versos, “para adoptar esas sencillas armas del amor / Donde el crimen pernocta y bebe el agua clara / De la sangre más caliente del día” (vv. 12-14), resulta interesante cómo se resalta la parte negativa del amor heroico que domina la razón del hombre, ya que se emplea el léxico marcial del motivo de la *militia amoris* a través de la plasmación léxica del tópico de las ‘armas’, cuya peligrosidad se atenúa, de manera irónica, con el adjetivo ‘sencillas’ que se refiere a la desnudez del cuerpo como el único medio para amar. Además de ello, el concepto amoroso es asimilado a la

¹⁸¹ “Metáfora por la que se representa y describe figuradamente la relación amorosa en términos militares. Como sucede con la esclavitud de amor, se trata de representar adecuadamente las correctas relaciones entre el amante y la amada” (Moreno 2011: 275-276).

criminalidad que se sustenta en el amor no correspondido y a la imposibilidad del amante de transformarse en el amado, dado que, ante la necesidad irreprimible y la fuerza ingobernable de la pasión amorosa, este se ve impulsado a conquistarlo o matarlo simbólicamente. Sobre esto, Serés se basa en Ficino para señalar el oxímoron del amor como muerte que da vida:

Amor simple cuando el amado no ama al amante. Aquí el amante está completamente muerto, pues ni vive en sí, ni tampoco en el amado, al ser despreciado por este [...] Pero cuando el amado corresponde en el amor, el amante vive al menos en él. Y aquí se produce un hecho admirable. Cuando dos se rodean de mutua benevolencia, este vive en aquel, aquel en este (citado en 1996: 100).

Efectivamente, se trata de una paradoja del proceso de enamoramiento de los amantes que implica la muerte simbólica del amante para poder transformarse en el amado, en cuyo cuerpo adquiere otra vida. Sin embargo, cuando no existe reciprocidad entre los amantes, el amor mata de dos modos: “o perdiendo lo que se ama, o no pudiendo alcanzar lo que se ama y desea” (nota al pie de página Serés 1996: 167). En tal sentido, el empleo del campo semántico del crimen en estos últimos versos recoge el significado que, en el trasfondo cultural en el que se compone el poema, poseía la homosexualidad, que era “definida como enfermedad y/o como crimen” (Foster 1996: 92) por desestabilizar el orden heteronormativo de la sociedad. En este aspecto, el hablante lírico se refiere a una metáfora sublimada como crimen del amor homosexual, en la que el amante ejerce su poder sobre el objeto amado. Asimismo, en la Antigüedad clásica, la ruptura del pacto amoroso era concebido como un delito por el amado. En este mismo sentido, esta esclavitud del amor se concreta con la analogía del sistema capitalista. Por todo ello, aunque los poemas de Moro presentan concomitancias, concretadas en la violencia de las imágenes amorosas, difiere notablemente del tratamiento con el que Dalí representa el tópico del amor al incorporar un acento o tono propio desde un homoerotismo oculto, cuya plenitud que expresa, al decir de Barthes, una utopía: “una humanidad sin represión y que en el límite no hay “diferencia entre el amor loco (el que cree en la Plenitud) y la liberación libertaria de un principio de placer constantemente en movimiento” (2011: 489). Por lo dicho, Moro buscaba desmitificar y oponerse a la mitología que comprendía, en ese momento, la política económica y social de los Estados Unidos. En el poema, entonces, el hablante lírico se refiere a una serie de aspectos y acontecimientos de índole política en clave irónica como estrategia retórica para revelar dicho engaño (político-amoroso). Así, al igual que Dalí, se enfrenta a la “moral de término medio” de la doxa que condena el exceso, el dispendio y la contabilidad del discurso amoroso.

3.2.3. “Amo el amor de ramaje denso...” (2): De la noche oscura al reino de la sombra espesa

Una vez más, en este poema, persiste la ficción del metalenguaje amoroso, en la que el poeta emplea nuevamente el procedimiento retórico de la amplificación ligada a la repetición-variación del sintagma “Amo el amor”, precedentemente elaborada en el poema anterior, que se ampliará hasta el tercer texto de esta sección del poemario:

Amo el amor de ramaje denso
Salvaje al igual que una medusa
El amor-hecatombe
Esfera diurna en que la primavera total
Se columpia derramando sangre
El amor de anillos de lluvia
De rocas transparentes
De montañas que vuelan y se esfuman
Y se convierten en minúsculos guijarros
El amor como una puñalada
Como un naufragio
La pérdida total del habla del aliento
El reino de la sombra espesa
Con los ojos salientes y asesinos
La saliva larguísima
La rabia de perderse
El frenético despertar en medio de la noche
Bajo la tempestad que nos desnuda
Y el rayo lejano transformando los árboles
En leños de cabellos que pronuncian su nombre
Los días y las horas de desnudez eterna (Moro 2015: 41)

Al inicio del poema, el hablante lírico preconiza, a través de una metáfora, la abundancia ('de ramaje denso') del concepto amoroso, pero también parece indicar los múltiples matices de este tema que derivan de la tradición clásica. En el verso que sigue, el poeta peruano recoge el término 'medusa' para aprovechar la polisemia que remite, por un lado, al animal marino cuyos tentáculos suelen ser venenosos y, por otro lado, a la figura mitológica de la Medusa, que fue transformada en monstruo por Atenea y decapitada por Perseo. De esta manera, el amor, al compararse con esta, acerca sus realidades ajenas con relaciones de semejanza que guardan sus cualidades, pues la mirada de la reina de las gorgonas era, a la vez, atrayente, pero, al petrificar a sus víctimas, peligrosa. Igualmente, el amor, desde la corriente teórica platónica, era concebido como favorable al propiciar la creación y la búsqueda de la idea de belleza inherente al ser, así como negativo, debido a que podía causar la ruina del yo amoroso al apartarlo de la verdad. Precisamente, en la metáfora del verso 3, "El amor-hecatombe", el hablante lírico aclara, de forma hiperbólica, esta naturaleza destructiva del amor, en la medida en que el uso de la palabra 'hecatombe' puede referirse tanto a 'desgracia' como a la 'mortandad' provocada por el sacrificio. Del mismo modo, esta última acepción se refiere a la cantidad de personas que han sido víctimas de las fatales consecuencias de los engaños amorosos. De forma parecida, Moro ya se había referido a esta naturaleza contradictoria del amor en el poema anterior.

En el verso 4, resulta interesante la metáfora sustantiva "Esfera diurna" que se complementa con la imagen tenebrosa de la primavera. Aunque se trate del espacio o mundo civilizado, ya que el término 'diurno' se asocia al funcionamiento de las leyes y códigos sociales, el complemento que le sucede enfatiza su aspecto negativo. Esto último se corrobora a partir de la personificación de dicha estación del año que adquiere una cualidad infantil al columpiarse; sin embargo, esta acción, al presuponer el derramamiento de sangre, sugiere la posibilidad de pertenecer al campo semántico del

sacrificio azteca¹⁸², en la medida en que la fiesta regular del Desollamiento de Hombres (*tlacaxipehualiztli*) tenía lugar poco después del equinoccio. Según Graulich (2016), en esta celebración, los prisioneros de guerra eran sacrificados por ablación de corazón, órgano que se ofrecía al Sol para darle vida. Posteriormente, se arrojaba el cadáver escaleras abajo, en donde se lo despedazaba y desollaba: “Desollarlos era también segarlos, desollar a una tierra a la que se le ha quitado su piel vieja de la estación pasada para que se regenere y rejuvenezca” (143). Bajo este punto de vista, el hablante lírico manifiesta trágicamente su deseo de que anochezca para que el encuentro amoroso sea posible, en vista de que, durante el día, no se puede efectuar la unión entre los amantes. Además de ello, el humor negro contenido en esa expresión se hace eco de uno de los enunciados ensayísticos dalinianos sobre la aniquilación del ser en el amor, el cual representa, en cierta medida, el deseo inconsciente de índole violenta del sistema onírico: “Todo ello nos lleva a pensar que el amor podría no ser más que una especie de encarnación de los sueños, corroborando así la expresión usual que quiere que la mujer amada sea sueño que se ha hecho carne” (Dalí 2005: 209). Como se verá más abajo, la desilusión del carácter compensatorio del sueño se presentará cuando empiece la noche.

Del verso 6 hasta el 9, “El amor de anillos de lluvia / De rocas transparentes / De montañas que vuelan y se esfuman / Y se convierten en minúsculos guijarros”, el tema amoroso se encadena a una enumeración caótica, en la que se produce una serie de metáforas de genitivo que juegan con la percepción de la naturaleza, salvo por la presencia de los ‘anillos’ que son piezas de metal. En nuestra opinión, este procedimiento retórico responde a estrategias de ocultamiento para encubrir el amor homosexual y evitar el discurso homofóbico de la sociedad. Dicho esto, los vehículos funcionan como objetos simbolizados (metonimias): los anillos, símbolo del sello de la unión amorosa; la lluvia, connotación del llanto¹⁸³ como consecuencia del sufrimiento de la imposibilidad de la relación amorosa; y las rocas, metónimo de la dureza o indiferencia constante del objeto amado, que combinado con el adjetivo ‘transparentes’, pone de manifiesto la clara evidencia de dicha actitud. En los otros dos versos, hay una suerte de gradación que ofrece un orden geológico descendente a partir de la conversión de las montañas en guijarros. Se trata, pues, de destacar la diferencia cuantitativa del sentimiento amoroso, en la medida en que, de la desaparición de las montañas o, desde una perspectiva metafórica, de la medida del deseo, solo quedan ínfimos trozos o restos de este. Como puede verse, todos los elementos de la técnica enumerativa que subrayan el poder de la ficción amorosa de desrealizar lo que toca se correlacionan con la propia experiencia amorosa del hablante, la cual está en función del amor no recíproco.

Por lo demás, podemos ver también relaciones de semejanza entre el amor y otros campos semánticos, como ocurre señaladamente en los versos 10 y 11, “El amor como una puñalada / Como un naufragio”. Por un lado, este tópico se asocia al efecto de una

¹⁸² Entre todas las culturas precolombinas, la cultura azteca destacó por el hecho de poseer datos y descripciones más precisas de los sacrificios humanos en sus diversas manifestaciones (desollamiento, descuartizamiento, decapitación y canibalismo). Para más información, véase Graulich, M. (2016). *El sacrificio humano entre los aztecas*. Fondo de Cultura Económica.

¹⁸³ El llanto en la poesía de Moro es, a menudo, expresado en términos metafóricos o metonímicos a través de la figura de la catarata y la lluvia. Según Barthes (2011), “el llanto se convierte en relato” (125). Asimismo, no podemos omitir el carácter violento de la catarata como una variedad gradual del sufrimiento amoroso.

puñalada que tradicionalmente remite a la traición, de modo que la primera comparación enfatiza el efecto de dicha perfidia. Por otro lado, el otro símil parece sugerir la reactualización de uno de los motivos amorios que es el de la travesía del amor; por lo tanto, el ‘naufragio’ indica el sufrimiento del hablante lírico debido a la falta de correspondencia amorosa o incluso de una infidelidad como se expresa en el verso anterior.

Hourdin, una de las pocas especialistas que se ha ocupado de analizar la intertextualidad de la poética de César Moro, ha señalado que el poeta peruano toma de la literatura mística¹⁸⁴ española tópicos que reelaborará a lo largo de los poemas de *La tortuga ecuestre*:

La représentation de l'être aimé et de l'amour dans *La tortuga ecuestre* et les *Cartas* présent d'ailleurs un certain nombre de points communs avec la poésie mystique: l'assimilation de l'être aimé à un dieu et son animalisation, l'alliance de la relation charnelle et l'expérience spirituelle, les motifs de la nuit et du feu qui consume, ou encore l'absence de l'autre comme blessure pouvant entraîner la mort¹⁸⁵ (2016: 269).

Resulta interesante observar cómo Moro reelabora con significativos cambios los motivos de la vertiente mística del amor, sobre todo de la concepción poética de la noche oscura de San Juan de la Cruz, desde una perspectiva homoerótica. Incluso esto se pone de manifiesto en una carta que data el 24 de enero de 1942, en la que el autor señala su preferencia por la mística española: “no soportamos la fraseología de un tipo de misticismo de mal gusto, que está lejos del misticismo puro y limpio de un San Juan de la Cruz, por ejemplo. Así, somos unos apasionados del amor místico, erótico, violento, sin escapatoria” (Moro 2020: 224). Sin embargo, algo que no considera la investigadora en la cita previa es que el poeta peruano selecciona ciertos elementos y modifica el símbolo de la noche oscura de este santo, la cual constituye el proceso de purificación de los apetitos y sentidos del cuerpo para lograr la unión mística con Dios (*caritas*) que se revela al final: “se trata de la noche oscura de un prisionero, que sale de la oscuridad de la cárcel a la luz de la libertad” (Hatzfeld 1955: 90). En este sentido, Moro hace discurrir por otro camino la vertiente mística

Una de las diferencias con el misticismo español de San Juan de la Cruz radica en que el poema desarrolla principalmente los motivos de la segunda noche, en la cual se manifiestan las pruebas del amor hacia el objeto amado, quien, en este caso, no representa una variante de la *caritas* o amor cristiano como una forma interpuesta de amar a Dios. Por el contrario, el discurso amoroso del hablante lírico se caracteriza concretamente en que el objeto amado no forma parte de la creación de Dios, sino que encarna su propio microcosmos que se encuentra en todas las cosas, especialmente aquello que rodea al amante. Precisamente, esta segunda noche de la peregrinación del alma que, según Hatzfeld, “Es tan terriblemente oscura porque el alma, que había

¹⁸⁴ “Misticismo es el conocimiento experimental de la presencia divina, en que el alma tiene, como una gran realidad, un sentimiento de contacto con Dios” (Attwacer, citado en Hatzfeld 1955: 13).

¹⁸⁵ [“La representación del ser amado y del amor en *La tortuga ecuestre* y las *Cartas* presenta, por otra parte, un cierto número de puntos en común con la poesía mística: la asimilación del ser amado a un dios y su animalización, la alianza de la relación carnal y la experiencia espiritual, los motivos de la noche y del fuego que consume, o más aún la ausencia del otro como herida que puede conducir hacia la muerte”].

podido al menos guiarse de una oscura luz, queda totalmente a oscuras y expuesta a tentaciones de duda y desesperación” (1955: 87), se puede evidenciar en el verso 13, “El reino de la sombra espesa”, el cual es una alusión perifrástica de dicha simbología. A este le precede “La pérdida total del habla del aliento” (v. 12) que remite, de forma simbólica, al desprendimiento de los sentidos, pero con la salvedad de que el amante conserva los apetitos sensibles, cuya intensidad se expresa hiperbólicamente: “Con los ojos salientes y asesinos / La saliva larguísima” (vv. 14-15). Como se puede ver, la tentación no es contrarrestada por las pruebas que conducen hacia el objeto amado, sino más bien favorece la desesperación que se traduce en la rabia: “La rabia de perderse” (v. 16). Asimismo, este enunciado poético dialoga con el motivo del naufragio y, a su vez, se asocia a la preeminencia de la locura erótica platónica sobre lo racional.

En los versos 17-18, “El frenético despertar en medio de la noche / Bajo la tempestad que nos desnuda”, el hablante lírico, por vez primera, menciona al objeto amado bajo la forma plural del pronombre ‘nos’ que acompaña al verbo ‘desnuda’. Este último término es un claro eco del motivo de la desnudez mística, en la que se representa lo paradójico del simbolismo místico; sin embargo, el yo amoroso permanece en la prisión de amor, ya que, en este caso, esta cualidad no constituye una unión mística. Contrariamente, se expone a los sufrimientos del (des)amor a causa de los fracasos de la comunicación y de la ausencia física del objeto amado, cuya única prueba o señal de amor es el silencio. En este sentido, dicho acto debe entenderse como una espera, en vista de que no tiene ningún medio para establecer un contacto físico con el amado que resuelva su desdicha, a guisa de una gran prueba de amor que no será recompensada (Hatzfeld 1955: 103). De ahí que, unos versos más adelante, hable de “Los días y las horas de desnudez eterna” (v. 21), lo que explica la vida del hablante lírico como un “camino estrecho” poblado de soledad y pena, cuyo espacio se sentimentaliza como en los siguientes versos: “Y el rayo lejano transformando los árboles / En leños de cabellos que pronuncian su nombre” (vv. 19-20).

Teniendo en cuenta todo lo anterior, a diferencia de Dalí, quien no enmascara su amor ni omite el nombre del tú diferente del lector (personaje alocutario), Moro emplea estrategias de ocultamiento para confesar un amor homosexual. De este modo, recurrir a los elementos constitutivos del sistema poético de la noche oscura de San Juan de la Cruz, es un modo de enmascarar dicho deseo sexual homoerótico, así como mostrar la imposibilidad de alcanzar la unión amorosa con el amado. Asimismo, descuello otra diferencia importante entre los autores, pues el pintor catalán solo toma del repertorio místico el fenómeno del éxtasis como una expresión hiperbólica del erotismo de las perversiones sexuales evocadas al contemplar a Gala, la cual, al igual que el objeto amado moreano, encarna la idea de belleza surrealista que persigue el yo amoroso. En cambio, Moro si modifica semánticamente un mayor grupo de motivos clásicos amorosos, ya que se inclina más hacia una narrativa del amor que comprende el inicio (enamoramiento) y el duelo amoroso.

3.2.4. “Amo la rabia de perderte...” (3): la reelaboración de los motivos dalinianos

En los dos poemas anteriores, se desarrolla el tema del amor cuyo sentido se hace y rehace desde la misma fuente discursiva del hablante lírico, en la medida en que toma en cuenta los motivos amorosos de dos grandes concepciones seculares. A través de este dialogismo interno, Moro logra establecer una poética del amor homoerótico que,

como veremos en este poema, se configurará a través de una androginia sumamente violenta en la que se reflejan las metáforas dalinianas de la unión amorosa:

3

Amo la rabia de perderte
Tu ausencia en el caballo de los días
Tu sombra y la idea de tu sombra
Que se recorta sobre un campo de agua
Tus ojos de cernícalo en las manos del tiempo
Que me deshace y te recrea
El tiempo que amanece dejándome más solo
Al salir de mi sueño que un animal antediluviano perdido en la sombra de los días
Como una bestia desdentada que persigue a su presa
Como el milano sobre el cielo evolucionando con una precisión de relojería
Te veo en una selva fragorosa y yo cerniéndome sobre ti
Con una fatalidad de bomba de dinamita
Repartiéndome tus venas y bebiendo tu sangre
Luchando con el día lacerando el alba
Zafando el cuerpo de la muerte
Y al fin es mío el tiempo
Y la noche me alcanza
Y el sueño que me anula te devora
Y puedo asimilarte como un fruto maduro
Como una piedra sobre una isla que se hunde (Moro 2015: 42)

Un rasgo característico en el poema es el motivo de la angustia generada por el poder destructor del tiempo que, en este caso, se concibe como enemigo del sistema amoroso, en vista de que se contrapone a la defensa nocturna contra la temporalidad vigente durante el día, en la que se pone de relieve la ausencia del objeto amado: “Amo la rabia de perderte / Tu ausencia en el caballo de los días / Tu sombra y la idea de tu sombra” (vv.1-3). No solamente se trata, pues, de la copia o degradación de la idea en el sentido platónico, sino también de la distancia (lejanía) del amado, cuya figura es recreada por el hablante lírico, quien se encuentra en un persistente estado de incompletud amorosa, pues desea aquello que está ausente. En cierta medida, el vasallaje amoroso del hablante lírico no se limita a una dependencia del objeto amado, sino también al deseo de acceder a una temporalidad ficcional. Tal y como señala Barthes (2011), “El sujeto enamorado desea la presencia del ser amado, como si esta presencia fuera la verdad; y la espera es la prueba a la que se ve sometida esta verdad” (90). Como puede verse, el amante se impacienta por la espera, de la cual no se librará por el hecho de que lo único que le ofrece el amado es su silencio, cuya respuesta-reacción se observa en el siguiente verso: “Que se recorta sobre un campo de agua” (v. 4). Resulta evidente que aquí el agua se asocia al dolor, especialmente al llanto que interrumpe el tiempo presente del modo indicativo de ‘amo’. Cabe resaltar también la magnitud hiperbólica de esta efusión sentimental, en la medida en que se expresa metafóricamente como “un campo de agua”, es decir, un extenso terreno de sufrimiento.

El hablante lírico se tropieza con códigos culturales (tiempo-reloj) o infraestructurales (concerniente a la rutina) que lo devuelven a la realidad en la que se suspende momentáneamente el sistema amoroso, dado que es imposible realizar su deseo de

poseer al objeto amado, cuya ausencia se vuelve intolerable, durante el día: “Tus ojos de cernícalo en las manos del tiempo / Que me deshace y te recrea / El tiempo que amanece dejándome más solo” (vv. 5-7). En estos versos, es evidente el duelo inmediato que se lleva a cabo con el tiempo que priva al yo amoroso de la ficción sentimental. Al respecto, Friederich señala que el tiempo mecánico “será considerado como el símbolo más odioso de la civilización técnica [...], mientras que el tiempo interior constituirá el refugio de una lírica que huye de la congoja de la realidad” (1959: 29). En este caso, el odio cronológico se debe a que el amanecer obliga al hablante lírico, que acababa de poseer al objeto amado en sueños (Barthes 2011: 217), a despertarse para reincorporarse a la realidad, a la que volverá nuevamente insatisfecho. De esta manera, la plenitud en el plano onírico no se concibe necesariamente en términos freudianos como el cumplimiento de un deseo no satisfecho o aplazado, sino como una trampa que no posee un valor sustitutorio de compensación que lo atrapa en un círculo de desilusión, en la medida en que los cuerpos de los amantes no se llegan a vivir de forma definitiva.

En cuanto a la retahíla de comparaciones, estas expresan la necesidad del hablante lírico de abolir el tiempo y eternizar el instante fugaz, que lo impulsa a restablecer la naturaleza andrógina con el objeto amado: “Al salir de mi sueño que un animal antediluviano perdido en la sombra de los días / Como una bestia desdentada que persigue su presa / Como el milano sobre el cielo evolucionando con una precisión de relojería” (vv. 8-10). No obstante, la búsqueda de dicha mismidad inalienable adquiere un tono de violencia ante la no-consumación amorosa, de ahí que la pasión del amante se asocie a una exploración del comportamiento animal que exalta las pulsiones sexuales. Por ejemplo, el oxímoron “bestia desdentada” permite destacar la terrible desesperación del yo amoroso frente a la imposibilidad de poseer la otra porción de sí mismo. En este sentido, esta figura le permite al poeta peruano representar la doble cualidad trágica del amante, ya que, por una parte, es ‘bestia’, pero, por otra, a pesar de su animalización, resulta ‘desdentada’ porque no puede devorar al objeto amado, como una expresión metafórica violenta de la no-reciprocidad del amor.

A decir verdad, este oxímoron pone en evidencia una resonancia de los últimos versos de *El amor y la memoria* de Dalí, en el que se subraya la castración del amante-bestia: “et la bête / qui passe sans le regarder / lui dit / Madame / Je n’ai pas beaucoup de dents” (citado en Ochando 2014: 496). Sin embargo, a Moro no le interesa prolongar el deseo, sino más bien concretarlo a partir del paradigma presente/ausente del objeto amado, en vista de que, aunque esté presente el deseo de poseerlo, su ausencia se lo impide. De hecho, como puede verse en la otra comparación, el hablante lírico enfatiza dicha alusión del deseo erótico a través de la imagen del instinto predatorio del milano. Al respecto, Hourdin ha señalado que

Le vers 9 à 15 renvoient au moment de l’échange amoureux, saisi comme l’attaque du milan suivie de la dévoration de sa proie. L’image de l’absorption du sang constitue une forme d’auto-appropriation du principe vital de la proie, et rapproche l’acte sexual du sacrifice et du rite, dans une vision très bataillienne du rapport érotique¹⁸⁶ (2016: 149).

¹⁸⁶ [“Los versos 9-15 remiten al momento del intercambio amoroso, aprehendido como el ataque del milano seguido de la devoración de su presa. La imagen de la absorción de la sangre constituye una forma

Lo que no tiene en cuenta la autora sobre este intercambio amoroso de erotismo descarnado es su evidente relación con la tradición literaria del mito platónico del andrógino, dado que, al decir de Libis, este tópico es la expresión de un imposible que se introduce en la pasión amorosa como una persecución de unión con el amado (2001: 244). En el caso del poema que nos ocupa, la reelaboración de los componentes de este deseo de recuperar la integridad perdida de la naturaleza humana se efectúa mediante una clara selección de términos pertenecientes al campo semántico del banquete antropófago de los aztecas. De ahí que oscile entre una atracción erótica y una tensión agresiva. Parece tratarse igualmente de una modificación intencionada de la expresión ascética del alma del misticismo de San Juan de la Cruz, a saber, de la metáfora cinegética en la que el alma de la novia es cazada por Dios. Por todo ello, podemos ver que este canibalismo amoroso de carácter ritual y alimentario recoge las metáforas aplicadas al amor, cultivadas por Dalí, que plantean una homología entre el conocimiento de la vía amorosa y los rituales de iniciación sexual.

De momento, nos centraremos en los ecos dialógicos del canibalismo daliniano que nos servirá para comprender el festín caníbal moreano. Este tema del banquete antropófago asociado, como metáfora violenta del acto sexual de la pasión amorosa, mantiene una estrecha relación con otro largo poema inédito de Salvador Dalí, *Je mange Gala*¹⁸⁷ [*Me como a Gala*], escrito entre 1932 y 1936. Según Agustín Sánchez (2004), existen dos bloques de borradores autógrafos de este:

El primero, más embrionario, que cabe datar hacia 1932-1933, es un cuaderno con 62 páginas escritas en francés, y lleva en la cubierta las palabras: “Salvador Dalí / je mange Gala / poeme d’amour / et sagacite cambotgiene / poeme reconstitutif / Editions surrealistes”. Está plagado de dibujos, buena parte de ellos de alto contenido erótico y canibalismo amoroso” (1252).

El segundo bloque de borradores corresponde a una versión más cuidada, que, desde un principio, fue destinada a ser leída en el “Ciclo sistemático de conferencias más recientes sobre el surrealismo” (1935). En dicho programa, se menciona este poema de la siguiente manera: “Dali, vêtu d’une manière appropriée, lira son poème inédit: “Je mange Gala” (Breton 1992: 553). Líneas más abajo, en la segunda parte, se hace referencia a su trabajo ensayístico en torno al Angelus de Millet. Asimismo, se publican algunos fragmentos en revistas, por ejemplo, en el doble número dedicado al surrealismo de la revista *Contemporary Poetry and Prose* (1936), aparece titulado como “Cradlet Pamphlet” (29), traducido al inglés por A. L. Lloyd. En el número 35 (septiembre) de la revista *Gaceta de arte* (1935b), aparece con el título de “folleto acunado cuna rústica” (4). En este texto, la imaginería daliniana se relaciona, especialmente con las figuras de Lautréamont y el Marqués de Sade, debido al modo perverso de concretar el canibalismo amoroso, cuyas escenas sexuales poseen un alto contenido agresivo y erótico.

de autoapropiación del principio vital de la presa, y relaciona el acto sexual del sacrificio y del rito, en una visión muy batailliana de la relación erótica”.]

¹⁸⁷ Este extenso poema que acoge la prosa forma parte de la línea que prolonga los poemas “El gran masturbador” y *El amor y la memoria*, pues el discurso amoroso ya no retiene el instante erótico, sino que se ejecuta por medio de un feroz y truculento canibalismo.

Precisamente, lo que los poetas buscan en el tema amoroso no es una resignación contemplativa del objeto amado, sino más bien aspirar a recuperar la potencia activa como perversión de las normas preestablecidas. Esto sirve para llevar a cabo una reivindicación o renovación de la modalidad existencial del ser. De este modo, la ficción sentimental de la transformación del amante en el amado es tomado al pie de la letra por los surrealistas franceses, quienes verían un tópico con el cual podían enriquecer las prácticas textuales. Este motivo expresaría la sublimación de los delirios pasionales a través de una imagen surrealista.

Juan José Lahuerta (2005), en una nota, recuerda que este poema corresponde a uno de los célebres enunciados de Dalí: “La belleza será comestible o no será”, que era la transformación del enunciado “La belleza será convulsiva o no será”, propugnado por André Breton en su libro *Nadja*. Como se puede observar, el carácter de respuesta de la expresión daliniana refutaba la doctrina del surrealismo, sobre todo el pensamiento del fundador. A ello el investigador añade que “el bello objeto del deseo y el cuerpo deseante tendrán que acabar confundándose, literalmente, en una digestión única y, en última instancia, al final del recorrido, en excremento” (2005: 1070). Contrario a lo que señala el autor, creemos más bien que la expresión daliniana responde a la fórmula *L’homme est ce qu’il mange* de Jacob Moleschott, antropólogo de tendencia materialista y científica, quien había publicado una *Théorie des aliments, pour le peuple* en 1805. A este libro de dietética antropológica de su discípulo, Ludwig Feuerbach le dedica el libro satírico *Les Sciences physiques et naturelles et la révolution*:

évoquant l’échec des mouvements révolutionnaires allemands en 1848, il l’attribuait au fait que la majorité de peuple était affaiblie par une alimentation à base de pommes de terre, alors qu’un régime à base de pois, considérés comme riches en phosphore, avait transformé sa mentalité. Cette affirmation valut à Feuerbach, dans le monde intellectuel, une célébrité faite de scandale (citado en Bonet y Pierre 1988: 1604).

Es evidente que Dalí desea que el arte sea asimilado o ingerido por un mayor conjunto posible de lectores, con la finalidad de convertirlos en cómplices de sus perversiones mediante la vista para afirmarlas como parte de la verdadera naturaleza del ser y así causarles tanto una repulsión como un remordimiento de consciencia. Claro está que esto también implica una progresiva descomposición de la consciencia moral o, a lo mejor, de un cuestionamiento gradual.

Ahora bien, el poema daliniano en cuestión, conformado por dos cantos (I: “Nacimiento de las perversiones líquidas” y II: “Nacimiento de las perversiones nutritivas”), resulta ser una ilusión referencial efrástica del óleo titulado *Retrato de Gala con dos costillas de cordero en equilibrio sobre el hombro* (1933), la cual expresa la perversión del exceso erótico.

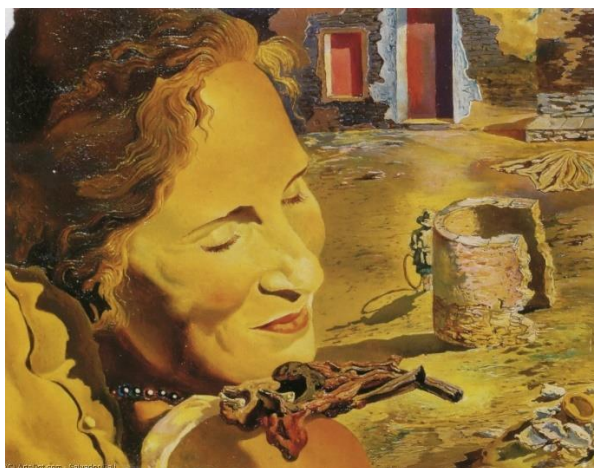


Figura 17. Retrato de Gala con dos costillas de cordero en equilibrio sobre el hombro (óleo). <https://es.artsdot.com/@/5ZKF26-Salvador-Dali-retrato-de-gala-con-dos-costillas-de-cordero-en-equilibrio-sobre-su-hombro-..>

Según Barthes (2011), “Se considera “perversión” toda práctica sexual no dirigida a la procreación. El amor, porque va más allá del mero deseo de procreación, sería así una forma de perversión” (332). En este sentido, el amor-pasión es representado como un canibalismo gastronómico, cuya tendencia agresiva contra el objeto amado implica la mixtificación de los amantes, así como una rebelión ideológica del amante contra el representante acreditado o la voz oficial:

¿Dónde están los decalitros de Gala?
Gala
te beberé
porque no eres otra
que esta mesa y bragueta carnales
de mi sed

Para hacer correr tu agua clara
exprimiré el jugo
de tu pararrayos visceral
te sumergiré
la nariz
en el canal de carne
de tu portamonedas
deslizaré mi tortilla
entre el trigo
de tu alondra
de mierda
verteré leche cuajada
sobre la alondra de tu trigo
sumergiré el brazo
hasta la perla de tus dedos

regaré de buen grado
con vino regional
los estantes blandos
de la biblioteca anal

con la mierda de tu colon
te haré hervir la cabeza
ablandar la carretilla
de tus caderas finas
retorcerte los omóplatos
hacer brotar las mieles del cartílago
de tus fosas nasales

hacer hervir el zumo
de los tendones suaves
de tu axila bien meada
con todo mi corazón

triturtarte
el hueso del pene
hacer brotar el asiento liso
de tu esperma espeso
más azucarado
mezclarlo con el trompo
de tu martillo húmedo
fundirlo con la manta
de tus brazos
licuarlo
con la saliva
de tu corbata estomacal.

Congelar las habas tiernas de tus dedos
Reunirlas en un puré árabe
con la mermelada austriaca
de tus ojos portugueses
en los que
hay un par de lenguados reflejados
con un haba tierna
y reventada
puesta inmóvil
en el centro
de cada lenguado
atávicamente
sodomizada.

[...] (Dalí 2004: 245-247)

Como se puede observar, en este fragmento del poema daliniano la capacidad semántica del lenguaje poético (y artístico en general) inserta nuevos elementos del contexto de producción, como la etología sexual de la mantis religiosa y la cultura culinaria europea, para ampliar los límites del mito platónico sobre el andrógino hacia una concepción del amor basada en el canibalismo. Cabe señalar que dicha idea ya había sido planteada por el autor catalán previamente en su ensayo “L’Amour” mediante la figura de la mantis religiosa:

Nada resultaría más sorprendente que el documental minucioso de las actitudes del sueño, sobre todo en el amor, actitudes que son siempre las de la aniquilación o la curvatura intrauterina, todavía más cuando son las de los afortunados que se duermen en

la postura apasionada y cósmica del 69 o en la de la mantis religiosa devorando al macho (Dalí 2005: 209).

En efecto, la remarcada violencia que ejerce la hembra de este insecto contra el macho durante el coito representa metafóricamente la unión amorosa desde una perspectiva gastronómica o alimentaria. Es probable que Dalí haya leído el texto *Souvenirs entomologiques* de Fabre, quien describe dicho acto sexual como un claro ejemplo del amor trágico:

L'amour est plus fort que la mort, a-t-on dit. Pris à la lettre, jamais l'aphorisme n'a reçu confirmation plus éclatante. Un décapité, un amputé jusqu'au milieu de la poitrine, un cadavre persiste à vouloir donner la vie. Il ne lâchera prise que lorsque sera entamé le ventre, siège des organes procréateurs.

Manger l'amoureux après mariage consommé, faire repas du nain épuisé, désormais bon à rien, cela se comprend, dans une certaine mesure, chez l'insecte peu scrupuleux en matière de sentiment; mais le croquer pendant l'acte, cela dépassetout ce qu'oserait rêver une atroce imagination. Je l'ai vu, de mes yeux vu, et ne suis pas econtre remis de ma surprise¹⁸⁸ (1923: 332).

Resulta evidente que tal explicación de esta fuente entomológica nos proporciona bastantes claves para comprender los matices violentos y eróticos con los que el pintor catalán impregna su poética del amor comestible. De la misma manera, Cape había dicho, hablando sobre el texto del mito del “Ángelus” de Millet, que la figura de la mantis religiosa: “elle symbolise aussi, par excellence, l'amour mortifère, puisque la femelle de cet insecte est connue pour dévorer le mâle pendant l'acte sexual”¹⁸⁹ (2011: 170). Sin embargo, el autor no se centra en este aspecto mortífero del insecto, sino más bien en la convergencia de la crueldad y la ternura durante el coito como una reelaboración del motivo de la transformación de los amantes, la cual se concretaría en este caso a partir de la ingesta como una forma radical de salir de sí mismo y unirse con el objeto amado. Por otra parte, Roger Caillois indica que

Le cas de Dali est encore plus utilisable à cause de l'impressionnant et complet document que constitue sur les rapports de l'amour et de l'homophilie son étude paranoïaque critique de l'Angelus de Millet: il a été également forcé de faire intervenir le redoutable insecte qui identifie en fait ces deux sauvages désirs¹⁹⁰ (1934 [1981]: 25).

De forma hiperbólica y metafórica, el poeta representa la locura erótica del hablante lírico ejercida contra el cuerpo de Gala, al cual, con una remarcada violencia, somete a

¹⁸⁸ [“El amor es más fuerte que la muerte, se ha dicho. Tomado al pie de la letra, jamás el aforismo ha recibido confirmación más sorprendente. Un decapitado, un amputado hasta el medio del pecho, un cadáver persiste en querer dar la vida. Él solo renunciará cuando su vientre, lugar de los órganos procreadores, empieza a ser devorado.

Comer al enamorado después del matrimonio consumido, hacer comida con el pobre diablo cansado, en adelante bueno para nada, eso se comprende, en una cierta medida, en el insecto poco escrupuloso en materia de sentimiento; pero masticarlo durante el acto, eso traspasa todo lo que osaría soñar una atroz imaginación. Lo he visto, con mis ojos, y todavía no puedo salir de mi sorpresa”.]

¹⁸⁹ “ella también simboliza, por excelencia, el amor mortífero, ya que la hembra de este insecto es conocida por devorar al macho durante el acto sexual”.

¹⁹⁰ [“El caso de Dalí es mucho más útil a causa del impresionante y completo documento que constituye sobre las relaciones del amor y de la homofagia su estudio paranoico crítico del Ángelus de Millet: él ha sido igualmente forzado a involucrar a este temible insecto que identifica, de hecho, estos dos deseos salvajes”]. Aquí el término “redoutable” puede significar “temible” como “fascinante”.

las rúbricas del léxico culinario ('exprimiré', 'congelaré', 'hacer hervir' y 'retorcerte'). Esta fuerza de la manía platónica que no puede ser controlada por la razón conduce al amante a renunciar al ideal del yo como instancia que constituye un modelo al que debe adecuarse, en la medida en que los órganos sexuales son excluidos de su función de procreación. Esta perversión consagra un amor material que combate las nociones morales con las que inviste la sociedad el cuerpo de los individuos. En términos de Klossowski (1970), este estado de inmoralidad permanente "se presenta como una utopía del mal" (67), pues transgrede lo existente, especialmente la ley de propagación de la especie, en función del gozo de las pasiones no dichas u ocultas.

Ahora bien, a pesar de las intenciones de sentido distintas en la apropiación que realizan ambos autores del surrealismo, se observa una clara conexión de esta idea de sacrificio en el discurso amatorio de los amantes con los deseos salvajes de sexualidad y nutrición. De esta manera, la figura de la mantis religiosa devorando al macho durante el coito y la referencia al sacrificio azteca, "Los antiguos sacrificios humanos de los aztecas adquieren todo el sabor y toda la luz del amor" (Dalí 2005: 211), proporcionan algunos de los principios dominantes de la poética del amor de César Moro, quien los reelabora y desarrolla con libertad a través de otras figuras y tropos. Por ejemplo, como vimos líneas más arriba, en el caso del poema moreano no se trata de una mantis religiosa, sino de un ave rapaz: el milano. Otra diferencia que puede señalarse es que, mientras que en Dalí la androginia se caracteriza por el empleo predominante del léxico gastronómico, en el poeta peruano resalta la presencia de un vocabulario asociado a la devoración que alude indiscutiblemente al festín caníbal de los aztecas: "Te veo en una selva fragorosa y yo cerniéndome sobre ti / Con una fatalidad de bomba de dinamita/ Repartiéndome tus venas y bebiendo tu sangre" (vv. 8-13). Claramente, Moro se enfoca más en la cualidad mortífera del sacrificio por ablación de corazón y despedazamiento a través de los órganos de predación. Por ello, ante la imposibilidad de una unión frutiva con el objeto amado, el hablante lírico opta por devorarlo como una salida dialéctica de la realidad.

En relación con lo anterior, Graulich identifica tres tipos de canibalismo: ritual, alimentario o gastronómico y accidental. Sobre la base de Vaillant, sostiene que esta costumbre azteca "era una especie de suplemento individual mediante el cual el guerrero proclamaba el feliz fin de su duelo con el enemigo" (2016: 408). En el caso del poema, se trataría de un duelo definitivo del amor, en la que el amante desea amar real y no imaginariamente al objeto amado mediante el canibalismo de tipo ritual. En esta misma línea, Emilio Adolfo Westphalen había dicho que "la representación del amor en los poemas de Moro es a menudo espantable —se desencadenan cataclismos— reinan el asesinato —el incesto— las hecatombes. Se sospecha que para Moro lo ideal sería que los amantes se devoraran mutuamente" (2004: 597). Precisamente, el sacrificio en el poema moreano que nos incumbe representa la oferta amorosa, en la que el amante dona su corazón al amado, quien, al no corresponderlo, es asesinado simbólicamente por este para apoderarse de su alma. En ese sentido, al devorar al amado que encarna una divinidad y una idea de belleza (surrealista) en particular, se apropiaba de su alma y de sus beneficios: "Dar el corazón aún caliente y palpitante que había abandonado el *teyolia* equivalía por lo tanto a dar movimiento, vida, energía, vitalidad, y tal vez otras cualidades más. Era también liberar el *yolia* y consagrarlo al Sol o a otra divinidad" (Graulich 2016: 383). No obstante, dicho acto implica también una muerte simbólica

del amante, en la medida en que el hablante lírico al asimilar el cuerpo de la víctima apertura un acceso a un más allá cíclico (o surrealidad), en el que los contrarios (los amantes que pertenecen a distintos sistemas) se unen perpetuamente.

Además de la repartición del cuerpo¹⁹¹ como festín amoroso, el acto ritual de beber la sangre durante los sacrificios aztecas estaba ligado al motivo amoroso de la transformación del amante en el amado como un principio vital renovador: “En los mitos, las religiones y los rituales precolombinos como los de la cultura azteca, la sangre no es simplemente percibida como un líquido. Al arrancarles el corazón a sus víctimas, los aztecas identifican al corazón como el centro vital por excelencia” (Westphalen 2015: 158). Todo lo anterior, se asocia al mito platónico del andrógino, en el cual los amantes buscan recuperar una integridad perdida. Según Serés,

El Aristófanes del *Banquete* (*loc. cit.*) sostiene que los amantes “salen de sí mismos” a fin de unirse con el objeto de su amor, para formar una unidad indiferenciada: el amor es “restaurador de la antigua naturaleza, que intenta hacer uno solo de dos y sanar la naturaleza humana”. La imagen pretende ilustrar la nostalgia de la integridad perdida de la naturaleza humana: violentamente desgajadas, las porciones del andrógino se afanan por juntarse, una vez se han reconocido -y constatado su semejanza-, “por llegar a ser uno solo de dos, juntándose y fundiéndose con el amado... Amor es, en consecuencia, el nombre para el deseo y persecución de esta integridad” (1996: 15-16).

La referencia de este motivo reactualizado en la poesía de Moro adquiere su sentido negativo, debido a que se centra en el sufrimiento de la separación de cada una de las porciones del andrógino y en la imposibilidad o fracaso de la unión amorosa. De este modo, el hablante lírico opta por devorar al objeto amado para restaurar violentamente esta integridad perdida de ser dos en uno. Asimismo, dicha mixtificación representa una idea particular de la belleza surrealista. Respecto a esto, Culianu explica por medio de una fórmula la enajenación amorosa del amante:

Extraña situación, y sin ninguna salida, si continúa así: una persona sin alma languidece y se muere (sutilmente, Ficino no llega a representar lo que le ocurre al alma después de su muerte; sólo afirma que el amado existe por partida doble mientras que el amante ha dejado de existir). Sin embargo, existe una solución: que el amado acepte, a su vez, la oferta de amor. En este caso, permitirá que el fantasma del amante penetre en su aparato neumático, que se instale y ocupe el sitio de su alma; dicho de otro modo, concedería al sujeto aniquilado un lugar donde su *sujetidad* pudiera resurgir de la nada y adquirir existencia. Y esto no tendría ninguna gravedad puesto que el amado, en calidad del sujeto, ya se había sustituido en el alma del otro: aunque le devuelva su alma, le queda otra. “A” se ha transformado en “B”, “B” se ha transformado en “A”, y todo el mundo está satisfecho (1999: 63).

Aunque Moro somete este relato mítico a una reelaboración estilística con una intencionalidad diferente, el esquema general planteado por Culianu se mantiene por el hecho de que el amante, al ser rechazada su oferta de amor y estar dominado conscientemente por la idea del objeto amado, intenta desesperadamente volverse uno con el otro para adquirir existencia a partir del canibalismo amoroso. De esta manera,

¹⁹¹ El despedazamiento era un método que se ejecutaba sobre aquellos que eran acusados de traición, por lo que no sería tan descabellado pensar que puede referirse, en cierta medida, a la infidelidad o desengaño amoroso.

aunque es reducido al no-existir por el amado, el hablante lírico decide concretar la transformación de “B” (Antonio-amado) en “A” (hablante lírico-amante) a través de una reversión sistemática. Es decir, no será el objeto amado quien se convierta en el asesino del amante, que muere simbólicamente al donar su corazón (o alma), sino que será este mismo quien compense la falta mediante el método del despedazamiento y de la antropofagia del sacrificio azteca.

Otra diferencia fundamental entre ambos autores radica en el hecho de que, mientras en el poema moreano el hablante lírico da rienda suelta a la locura erótica ante el fracaso de la transformación amorosa, en el daliniano sí se efectúa. Para ello, se vale de una serie de verbos y sustantivos (‘atornillo’, ‘bisagro’, ‘destornillador’, ‘tejo’) que refuerzan ese sentido de unión:

Te **atornillo** en mis dedos

te **bisagro**

en mis brazos

tu estómago

en mi mandíbula

tu colchón

de mermelada

mi apéndice

está en tu orina

tu cangrejo

en mi ensalada

mi **destornillador**

en frontispicio

tu ascensor

en mi oficio

tengo mis ovarios

en tus sostenes

tengo tus molares

en los míos

tengo mis encías

en tu tibia

tengo tus salivas

en mi hígado

tu tortilla

en mi cáliz

tu orificio

en mi edificio

tu limo escurridizo

en mi puño

tu limo reluciente

en mi plata

tu limo estancado

tu limo glacial

tu limo espectral

en mi sangre

mojo tu chinela

muerdo tu pomelo

arracimo tu rallador
rallo tu pata
prengo tu grasa
engraso tu caja
amaso tu grasa
abro tu prensa
pongo mi masa

gelatino tu edredón
merdoaginas mi nerón
chicolato tu Parsifal
parsifalas mi malla de cota
no demasiado medianamente
exigua

y

tejo [el resaltado es nuestro] (Dalí 2004: 256-258)

En la reconstrucción grotesca de este cuerpo andrógino (Gala-Dalí), se puede observar también la introducción de neologismos ('gelatino', 'chicolato', 'merdoaginas', 'parsifalas'). Cada uno de ellos designa metafóricamente el proceso de transformación de una mismidad inalienable; por ejemplo, la sustantivación posesiva del nombre del emperador romano Nerón, quien era propenso a los vicios, especialmente de los placeres carnales, remite a la conjunción de los tejidos de los amantes. Aunque no queda del todo claro a que se refiere al autor catalán con 'chicolato' y 'merdoaginas', parece expresar la refundición de lo inferior y corporal. De ahí que la base léxica 'merdo' provenga del latín 'merda', que significa 'mierda', y 'agina', de 'vagina'. Como se puede apreciar, esta mezcla de excrecencias y órganos subraya la proximidad entre ambos, así como el valor de repugnancia. Por otra parte, la verbalización de 'gelatina' implica el acto de cocción que procede de los huesos y cartílagos, mientras que 'edredón' hace referencia a la membrana que cubre ciertos órganos.

La diferencia, como se apunta, es que en Dalí la reciprocidad amorosa de los amantes propicia la unión material y espiritual andrógina, mientras que, en Moro, fracasa el deseo de una reconstrucción del Uno, de manera que no "se resuelven las tensiones dolorosas" (Libis 2001: 145). Habría que tener en cuenta lo que sostiene Libis sobre la androginia, en la medida en que su representación suele "encubrir una propensión a la violencia y la crueldad" (154). Esto quiere decir, en otras palabras, que el tema de la androginia no se limita a una forma de expresar el exceso erótico de la pasión amorosa, sino también incluye la reconciliación de los contrarios. Sin embargo, en el caso del poema moreano, la imposibilidad radical de la satisfacción del deseo andrógino o la expresión metafórica de la inadecuación en el sistema social del hablante lírico homosexual revela el destino fatal que les espera a los amantes ante el fracaso de la unión amorosa.

Otro de los problemas por los cuales no se produce la transformación del amante en el amado se debe a que no participan en mayor o menor medida de la misma naturaleza, sino que pertenecen a sistemas opuestos. Concretamente, puede observarse en la antítesis día/noche que subraya la fragilidad de la víctima de amor ante la necesidad de librarse del campo social. Esto se evidencia en los versos 14 y 15, "Luchando con el día lacerando el alba / Zafando el cuerpo de la muerte", en los que se retoma el motivo

amatorio de la lucha contra el tiempo. En términos de Libis, el tiempo cronológico-lineal, que rige la realidad, cuestiona la restauración de la naturaleza andrógina:

Pero aunque llegue a realizarse el encuentro decisivo y parezca producirse para los amantes la gran restauración de la unidad perdida, el tiempo sin embargo seguirá haciendo pesar su amenaza, pues, volviendo la espalda a los mitos, moldea a los dos amantes según ritmos y duraciones sutilmente diferentes; y dado que el andrógino jamás se reconstruye realmente en una existencia sometida al devenir, las disimetrías y las fisuras amenazan el edificio de la pasión (2001: 212).

En cierta medida, esta imposibilidad se resuelve en apariencia en el sueño, que muestra metafóricamente la verdadera naturaleza humana. Por esta vía, vuelve la tesis central del objetivo de este fenómeno psíquico: el cumplimiento de un deseo no satisfecho en la realidad: “Y al fin es mío el tiempo / Y la noche me alcanza / Y el sueño que me anula te devora / Y puedo asimilarte como un fruto maduro / Como una piedra sobre una isla que se hunde” (vv. 16-20). Mientras que en el verso 18 (“Y el sueño que me anula te devora”) el yo amoroso tiene control sobre el objeto amado en el mundo onírico, en el 6 (“Que me deshace y te recrea”) es el tiempo que ejerce su poder sobre la vida del otro. Por otra parte, según Fromilhague, el polisíndeton permite que “chaque fois que la phrase semble achevée par le “et” dit clôturé, qui introduit en principe le dernier syntagme, elle est prolongée par un nouveau syntagme” (2010: s/p). Esta dinámica figural dilata la función compensatoria del sueño que desplaza el relato inicial (el sufrimiento ante la ausencia del amado y el deseo de poseerlo) por una nueva línea de sentido en la que se representa el encuentro amoroso. De esta manera, el hablante lírico puede restituir la ficcionalización sentimental a través del gozo de las fantasías de apaciguamiento con el objeto amado y de los sueños en los que se satisfacen los deseos.

En relación con este retiro temporal del campo social por medio del sueño, Dalí ya lo había mencionado en su ensayo “L’Amour”: “Dormir es una forma de morir, o por lo menos de morir a la realidad, o aún mejor, es la muerte de la realidad, pero la realidad muere en el amor como en el sueño” (2005: 208). Igualmente, Rougement había sostenido que la afirmación de la vida en otro espacio (muerte de sí mismo durante el día y vuelta de sí mismo en la noche) significa “dar satisfacción a la necesidad humana de sustituir la realidad por el sueño de una vida más feliz” (192). Si bien existen dos realidades en las que vive paralelamente el amante, realidad y sueño, las representaciones oníricas se asumen como estados reales (“surreales”) que se imponen sobre la realidad.

3.2.5. “El agua lenta el camino lento los accidentes lentos...” (4) y “El agua lenta las variaciones mínimas lentas...” (6): la reelaboración de la filosofía del reloj blando y la imaginería náutica del sentimiento amoroso

En el cuarto poema, los cambios morfológicos del adjetivo ‘lento’ y el adverbio ‘lentamente’ matizan y ponen de relieve el erotismo de las escenas amorosas, las cuales tiene lugar, especialmente, durante la noche:

4

El agua **lenta** el camino **lento** los accidentes **lentos**
Una caída suspendida en el aire el viento **lento**

El paso **lento** del tiempo **lento**
 La noche no termina y el amor se hace **lento**
 Las piernas se cruzan y se anudan **lentas** para echar raíces
 La cabeza cae los brazos se levantan
 El cielo de la cama la sombra cae **lenta**
 Tu cuerpo moreno como una catarata cae **lento**
 En el abismo
 Giramos **lentamente** por el aire caliente del cuarto caldeado
 Las mariposas nocturnas parecen grandes carneros
 Ahora sería fácil destrozarnos **lentamente**
 Arrancarnos los miembros beber la sangre **lentamente**
 Tu cabeza gira tus piernas me envuelven
 Tus axilas brillan en la noche con todos sus pelos
 Tus piernas desnudas
 En el ángulo preciso
 El olor de tus piernas
 La **lentitud** de percepción
 El alcohol **lentamente** me levanta
 El alcohol que brota de tus ojos y que más tarde
 Hará crecer tu sombra
 Mesándome el cabello **lentamente** subo
 Hasta tus labios de bestia [el resaltado es nuestro] (Moro 2015: 43)

Dicho efecto se logra por medio de la políptoton que “afecta a la *forma* de las palabras y se produce por *adición* repetitiva” (Beristáin 1985: 137). Esta figura retórica de repetición permite modificar el espacio en la que se articula el hablante lírico y, por consiguiente, su percepción del tiempo, el cual se trata de uno particular segregado por el amor: “La noche no termina y el amor se hace lento” (v. 4). Al decir de Barthes, el amor es capaz de concebir un “tiempo descentrado, inorientado, en completa contradicción con el tiempo orgánico (imagen progresiva) del principio” (2011: 229). Por esta razón, el poeta peruano enfatiza la idea de eternidad o, mejor dicho, de solidez en el sentimiento amoroso a través del crecimiento de las raíces que representa metafóricamente la retención erótica del acto sexual: “Las piernas se cruzan y se anudan lentas para echar raíces” (v. 5). Habría que tener en cuenta que el desarrollo se realiza de manera inversa, es decir, bajo tierra, de modo que, una vez más, se expresa la contradicción de temporalidades (amor/sociedad).

Esta temporalidad discursiva del desarrollo del amor-pasión se asocia a la preponderancia del tiempo subjetivo de los relojes blandos, cuya filosofía es planteada por Salvador Dalí. Esta relatividad del tiempo depende del estado amoroso del amante, cuya percepción determina las cualidades espacio-temporales de los objetos. Por ejemplo, en el verso 8, “Tu cuerpo moreno como una catarata cae lento”, vemos cómo las propiedades del cuerpo del objeto amado son afectadas por la potencia del sentimiento amoroso del amante, a tal punto que lo compara a la naturaleza violenta de la catarata, por lo que se coloca en un plano superior. A ello se suma el verso posterior, “En el abismo” (v. 9), que hace referencia a su segunda acepción: “Realidad inmaterial inmensa, insondable o incomprensible” (DRAE, 2022, definición 2). Sin embargo, no se descartan los otros sentidos relacionados a la ruina, al peligro y al infierno, dado que se trata de un amor de carácter homoerótico. Esto se evidencia en la presencia de los pelos

de la axila que remiten a un cuerpo masculino: “Tus axilas brillan en la noche con todos sus pelos” (v. 15). Por otra parte, la habitación del hablante lírico se reconfigura en el verso 23 y 24, “Mesándome el cabello lentamente subo / Hasta tus labios de bestia”, en los que se ofrece una perspectiva que está en función de la del amante. En otras palabras, la cama se presenta de manera vertical, en la medida en que el amante sube para besar con locura al amado. Al respecto, Hourdin señala que

La rencontre érotique produit un phénomène de condensation-extension spatio-temporelle: l'espace, réduit au corps désiré, devient pour un instant l'univers tout entier, donnant lieu à des images qui assimilent les différentes parties de ce corps à des éléments de la nature; le corps devient “corps cosmos”, microcosme¹⁹² (2016: 199).

Efectivamente, en el poema, se produce una “condensación-extensión espaciotemporal” que se logra a partir de la políptoton de las palabras ‘lento’ y ‘lentamente’, cuya variedad morfológica, como hemos dicho líneas arriba, permite enfatizar y amplificar este tema que enriquece la representación del acto sexual. Por otra parte, mientras Dalí se centra en la parte inferior del cuerpo, Moro, en cambio, le interesa representar las zonas erógenas de cada miembro corporal durante el sexo, con la salvedad de que no se refiere explícitamente a los genitales. De esta forma, a través de la temporalidad del amor, ambos autores, reivindican una lógica diferente que “reside en asumir una contradicción en la que cada término coexiste simultáneamente con el otro: es a un tiempo y en cada instante totalmente feliz y totalmente desgraciado” (Barthes 2011: 267).

En el último poema, Moro se hace eco del tema de la navegación (*navigium amoris*) o de la imaginaria náutica que se aplica en el valor temporal y la situación del sentimiento amoroso. A lo largo de este, el motivo del mar peligroso, que cuenta con una larguísima tradición literaria que se remonta a la Antigüedad clásica, es sometido a una inversión semántica, pues, aunque los amantes son amenazados con la separación que suscita el alba, la pasión amorosa que se traduce en la naturaleza no presenta contratiempos:

6

El agua **lenta** las variaciones mínimas **lentas**
El rostro leve **lento**
El suspiro cortado leve
Los guijarros minúsculos
Los montes imperceptibles
El agua cayendo **lenta**
Sobre el mundo
Junto a tu reino calcinante
Tras los muros el espacio
Y nada más el gran espacio navegable
El cuarto sube y baja
Las olas no hacen nada
El perro ve la casa

¹⁹² [“El encuentro erótico produce un fenómeno de condensación-extensión espaciotemporal: el espacio, reducido al cuerpo deseado, se convierte por un instante en el universo entero, que da lugar a imágenes que asimilan las diferentes partes de este cuerpo a elementos de la naturaleza: el cuerpo se vuelve “cuerpo cosmos”, microcosmo”.]

Los lobos se retiran
El alba acecha para asestarnos su gran golpe
Ciegos dormidos

Un árbol ha crecido

En vano cierro las ventanas
Miro la luna
El viento no ha cesado de llamar a mi puerta
La vida oscura empieza (Moro 2015: 45)

Aquí podemos observar que el discurso amoroso del hablante lírico se dirige al objeto amado, en el que la fluidez y desarrollo del agua conserva su curso a pesar del paso del tiempo. Como se vio líneas arriba, se trata de una condensación-extensión espaciotemporal que retiene el instante erótico de la relación amorosa entre los amantes. Incluso las partes corporales del objeto amado o del amante dentro de este tiempo subjetivo son 'leves'. Aunque este adjetivo parece sugerir el desprendimiento del ser amado de las leyes naturales que gobiernan lo real, se refiere, en realidad, a las cualidades de los movimientos distintivos de estos miembros. De esta manera, cuando el hablante lírico menciona "tu suspiro cortado lento" (v. 3), indica precisamente el erotismo del momento que se desea prolongar, dado que este verso expresa, de una forma metafórica, el gemido. Posteriormente, en los versos 4 y 5, "Los guijarros minúsculos / Los montes imperceptibles", que provienen del poema "Amor el amor de ramaje denso...", puede reconocerse un evidente eco del corpus poético petrarquista en las condiciones atmosféricas en las que se refleja el efecto de desrealización, a causa de la salida fuera de sí del amante.

Del verso 6 al 8, "El agua cayendo lenta / Sobre el mundo / Junto a tu reino calcinante", es una antítesis que se codifica a través de las cualidades de los elementos naturales: la caída del agua no se refiere a la lluvia, sino al llanto del amante como una forma de aplacar las torturas de la pasión amorosa, las cuales se representan en el motivo reelaborado de la *flamma amoris* a través de la metáfora ígnea del "reino calcinante". Precisamente, el cuerpo del objeto amado es la causa por la que el hablante lírico arde de deseo, en la medida en que, si bien es cierto que el fuego puede consumirlo dulcemente, también puede causarle dolor e incluso devastarlo todo como un incendio. Ante la imposibilidad de poseer la presencia tan deseada del amado, recurre a un mundo posible en el que pueda realizarlo: "Tras los muros el espacio / Y nada más el gran espacio navegable / El cuarto sube y baja / Las olas no hacen nada" (vv. 9-12). Sin lugar a dudas, los muros indican el obstáculo que supone las barreras del sistema social, así como los límites que impone la racionalidad. Por ese motivo, tras estos obstáculos, se encuentra el "gran espacio navegable" que alude tanto al mundo onírico como a la imaginación:

Por su parte, se suele establecer paralelismos entre los males y desgracias inherentes al amor y una tempestad marina: los contratiempos en la relación amorosa son como el oleaje, la marea, la tempestad o una peligrosa travesía; el amante en su desgracia se presenta como un marinero sufriendo naufragio; la ruptura amorosa o, por el contrario, el éxito en el amor, puede compararse a la acción del marinero de tocar puerto, tras haber sido salvado de una peligrosa travesía; finalmente, el amante, como marinero que

se jubila de su oficio, puede colgar ofrendas votivas a una divinidad tutelar (Neptuno o Venus)” (Moreno 2011: 425).

Dentro de esta imaginería náutica, el amor no se concibe como parte de la naturaleza aborrecida de la tempestad marina, sino, al contrario, la relación sexual se asemeja a un mar en apariencia tranquilo, pues “las olas no hacen nada”, en el sentido de que no son peligrosas. En ese sentido, Moro reelabora el motivo amoroso de *navigium amoris* y lo traslada al tópico del lugar ameno en oposición al paisaje terrible del naufragio amoroso.

Más adelante, en los versos 13-16, “El perro ve la casa / Los lobos se retiran / El alba acecha para sestarnos su gran golpe / Ciegos dormidos”, aparece el símbolo de los lobos como tópicos del *locus horridus*. Según Santiago López (2018), estos animales depredadores en la literatura clásica condensaban muchas connotaciones negativas por razones históricas y socioculturales: “Las ideas de oscuridad, de peligro, de amenaza, de carácter demoníaco del bosque como *locus horridus* subyacen también en muchas representaciones literarias del lobo” (párrafo 12). En el caso del poema, representan lo salvaje del deseo humano que se encuentran relegado por las leyes de la civilización moderna. De ahí que se resguarden del alba, pues este es un indicador del inicio de la jornada laboral en la que sí rigen las normas sociales, lo que implica inevitablemente la separación de los amantes. De hecho, el perro es un símbolo opuesto al del lobo, ya que se encarga de conservar el orden que es amenazado por estos depredadores. A pesar de ello, los amantes permanecen en un estado amoroso que los priva de lo evidente y de la razón. Como resultado de dicha experiencia, Moro encubre la erección a partir de la metáfora del árbol, que es comparable por su dureza y vigor (Moreno 2011: 386). Por ello, el hablante lírico, en los versos 18-21, “En vano cierro las ventanas / Miro la luna / El viento no ha cesado de llamar a mi puerta / La vida oscura empieza”, no puede escapar de su propio deseo, debido a que es necesario recordar que el objeto amado es divinizado, por lo que la naturaleza es una extensión semántico-metafórico de él.

3.2.6. “Verte los días el agua lenta...” (5): la versión moreana del modelo ternario como creación inmortal

En este penúltimo poema, existe una curiosa proximidad, aparte de la coincidencia principal en el tema amoroso, en relación con la relación sentimental, dado que, mientras que en Dalí es dual (Gala-Salvador Dalí), en Moro es ternaria (Antonio-Cretina-César), la cual parodia el ágape cristiano al desembarazarse de la línea de pensamiento bíblicocristiana. De esta manera, el amor moreano se concibe, intelectiva y circularmente, como retorno al amado deificado para que el amante se reintegre con él:

5

Verte los días el agua lenta
Una cabellera la arena de oro
Un volcán regresa a su origen
Verte si cuento las horas
La espalda del tiempo divinamente llagada
Un ánfora desnuda hiende el agua
El rocío guarda tu cuerpo
En lo recóndito de una montaña mágica

Cubierta de zapatos de muñeca y de tarjetas de visita de los dioses
Armodio Nerón Calígula Agripina Luis II de Baviera
Antonio Cretina César
Tu nombre aparece intermitente
Sobre un inmenso ombligo de panadería
A veces ocupa el horizonte
A veces puebla el cielo en forma de minúsculas abejas
Siempre puedo leerlo en todas direcciones
Cuando se agranda y se complica de todas las palabras que lo siguen
O cuando no es sino un enorme pedazo de lumbre
O el paso furtivo de las bestias del bosque
O una araña que se descuelga lentamente sobre mi cabeza
O el alfabeto endurecido (Moro 2015: 44)

Al principio del poema, podemos observar que el hablante lírico no recurre a una forma de expresión sintagmática-lineal, sino fragmentaria que describe elípticamente la lucha entre el deseo de la presencia del objeto amado y el paso lento del tiempo (“Verte – los días – el agua lenta” [v. 1]). Esta antítesis dialéctica entre ambas lógicas se concreta en la personificación del tiempo herido: “La espalda del tiempo divinamente llagada” (v. 5). Esta desarticulación cronológica abre nuevas vías de sentido, en las que se subvierte la lógica o el discurso endoxal. Por ejemplo, la reversión del volcán, “Un volcán regresa a su origen” (v. 3), es una retrospectiva que recuerda el enamoramiento, pues el ‘volcán’ es una metáfora ígnea que connota el fuego que consume al amante (*flamma amoris*). Otra transgresión de las leyes naturales que se evidencia en el poema es la metáfora “Un ánfora desnuda hiende el agua” (v. 6), en la que el cuerpo sólido (“Un ánfora desnuda”) atraviesa a otro de naturaleza líquida (“el agua”) y no viceversa.

El sufrimiento amoroso del hablante lírico por la ausencia del objeto amado se hace eco en la animación o sentimentalización de los fenómenos naturales, de manera que el significado de ‘rocío’ se asocia al llanto. En esta melancolía, el apego al objeto amoroso ante la pérdida induce a un proceso imaginativo que compensa, en cierta medida, el fracaso de la unión amorosa: “En lo recóndito de una montaña mágica / Cubierta de zapatos de muñecas y de tarjetas de visita de los dioses” (vv. 8-9). Aquí Moro representa la elaboración artística del texto surrealista, pues “los zapatos de muñeca” y “las tarjetas de visita” son elementos cotidianos que se convierten en materiales de composición poética. Incluso remite a la creación de objetos surrealistas de función simbólica que materializaban sueños y deseos. Asimismo, esta lectura se corrobora si consideramos el sentido esotérico de los términos ‘recóndito’ y ‘mágica’. Respecto a la metáfora adjetiva “montaña mágica” parece hacer referencia a las montañas helvéticas en las que se edifica los palacios de Neuschwanstein y Hohenschwangau. De ahí que más adelante se mencione en la enumeración caótica del verso 10 a Luis II de Baviera. Según Denise Gury (1986), estos castillos reales eran considerados como “verdaderos sueños materializados”, en los que el monarca habitaba a fin de apartarse del sistema social que le resultaba nauseabundo e insoportable (105). Este lugar, entonces, encarnaría el proyecto surrealista de liberar los deseos del hombre del campo represivo de la sociedad.

Ahora bien, la enumeración caótica “Armodio Nerón Calígula Luis II de Baviera” (v. 10) resulta llamativa por el hecho de que la serie de personajes históricos mencionados,

cuyas vidas fueron escandalosas, van a constituir un núcleo temático central de la relación amorosa. En primer lugar, se hace referencia al tiranicida Harmodio, quien, al decir de Tucídides, “era entonces un espléndido joven en la flor de la edad, y Aristogitón, un ciudadano de clase media, se había enamorado de él y se había convertido en su amante” (1992: 242). Este junto con su amante Aristogitón asesinaron a Hiparco, hermano del tirano Hippias que se beneficiaba de la influencia política, por haber ultrajado a Harmodio y despreciado por indigna a la hermana de Aristogitón que se había presentado en la procesión para participar como canéfora. Sin embargo, en dicho acto de venganza, muere Harmodio y, aunque Aristogitón logra escapar, luego es apresado: “Uno de ellos, Aristogitón, logró de momento librarse de la escolta en medio del revuelo de la multitud, pero después fue apresado y no fue tratado con indulgencia; Harmodio, en cambio, encontró la muerte al instante, en el mismo lugar de la acción” (248). Como se puede apreciar, la conspiración de estos dos tiranicidas y amantes fue causa de una ofensa amorosa.

En segundo lugar, Nerón destaca por el exceso de sus vicios y de sus crímenes, particularmente el que cometió contra su madre Agripina, con la cual mantuvo relaciones incestuosas:

Deseó incluso tener trato carnal con su madre, pero le disuadieron los enemigos de aquélla, para evitar que esta altiva y despótica mujer gozara de una influencia aún mayor gracias a un favor de este tipo [...] Afirman incluso que anteriormente, cada vez que iba en litera con su madre, se entregaba a su pasión incestuosa, como delataban las manchas de su vestido (1992: 154).

Efectivamente, la crueldad de este emperador romano contra las mujeres y jóvenes se manifestaba en el comercio carnal con casadas, a cuyos esposos los obligaba a separarse de ellas. Como se sabe a partir de Suetonio, este cuando se acostaba con sus libertos asumía el rol de novia, ya que imitaba los gemidos de las doncellas cuando eran violadas. A ello se suma el asesinato de su esposa Popea, a quien mató de una patada cuando aún se encontraba embarazada. En cuanto este supo que el Senado lo había declarado enemigo público y ordenado su captura y ejecución, se suicidó.

En tercer lugar, la figura de Calígula se caracteriza por su naturaleza cruel y depravada, así como por su desequilibrio mental que lo llevó a cometer una serie de ejecuciones despiadadas, violaciones incestuosas y humillaciones públicas. Al respecto, Suetonio menciona que “Mantuvo relaciones incestuosas con todas sus hermanas” (1992: 33), a quienes incluso prostituyó. Entre ellas, se encontraba Agripina. Aparte de esto, el mismo historiador romano señala que una de las órdenes de este emperador hacia su esposa Cesonia consistía en torturarla: “Es más, a menudo repetía que estaba dispuesto a recurrir incluso al tormento para que su querida Cesonia le informase de por qué la amaba tanto” (44). A esta misma se la culpa de haberlo enloquecido al darle un filtro amoroso que le hizo perder la cordura.

Finalmente, Luis II de Baviera, conocido como El Rey Loco, era conocido por su extravagancia y su actitud heredada del romanticismo. Este se convierte en el mecenas de Richard Wagner, “El Sol de su vida”, con el que comparte una vasta correspondencia, para salvarlo de las deudas que lo aquejaban y de la depresión en la que se encontraba tras llevar una vida errante. En una carta de 1866, el rey confiesa la

pasión amorosa que siente hacia él y lo terrible que resulta su ausencia en el palacio de Hohenschwangau, razón por la cual considera renunciar al trono por él:

Mon unique Ami! Délices de la vie!
Bien suprême! Mon tout! Rédempteur
qui me remplit de Félicité!

(Chaque jour je m'apprend à Nouveau que vous êtes tout cela pour moi) [...] Je ne puis vous décrire combien je vous aime, le pauvre verbe n'y suffit point; je m'agenouille en Adoration devant votre buste que le parfum des fleurs anime par magie, je répands des Pleurs, des Pleurs amers, quand je pense qu'un jour vous ne serez plus! —Par Dieu, je veux, le jour de votre mort, trépasser moi aussi; ô alors, Nos Âmes ne se sépareront jamais! —[...] Venez à l'Ami qui brûle pour vous d'un Amour dont nul mortel n'est capable [...] Ô écrivez-moi bientôt, saint Ami!

Brûlant jusqu'au dernier soufflé pour l'Ami unique, fidèle au Bien-Aimé jusque dans la mort

son
Louis¹⁹³

(citado en Gury 1986: 225)

Al ver que el monarca estaba profundamente enamorado de él, el compositor se ve obligado a mantener dicho idilio para evitar perder los subsidios. Sin embargo, cuando la prensa y opinión pública lo acusan de llevar una vida disoluta con el rey, su perspectiva respecto a su relación sufre un giro drástico: “Cet amour royal semble tout de même bien être une véritable couronne de martyre”¹⁹⁴ (Wagner, citado en Gury 1986: 46), motivo por el cual decide dejar definitivamente Múnich. Pese a ello, ya se había beneficiado del mecenazgo del rey, pues había abusado de su generosidad. Debido a ello, la salud mental de Luis II se deteriora a tal punto que una de sus alucinaciones lo conduce a la muerte en las aguas del lago Starnberg. Es sumamente interesante cómo este idilio se asemeja al testimonio brindado por André Coyné con respecto al interés de Antonio: “En cada circunstancia acude a Moro para que lo saque de apuros, en un momento en que Moro aún no tiene trabajo estable y confiesa a Westphalen que le es difícil “encontrar algo capaz de cubrir sus gastos por más modestos y reducidos que éstos sean” (2005: 289). Así se puede ver que realmente el cadete mexicano se aprovechaba del estado amoroso del poeta peruano.

¹⁹³ [“¡Mi único amigo! ¡Delicias de la vida!
¡Bien supremo! ¡Mi todo! ¡Redentor
que me llena de Felicidad!

(Cada día aprendo de nuevo que eres todo esto para mí) [...] ¡No puedo describiros cuánto os amo, el pobre verbo no basta; me arrodillo en Adoración ante vuestro busto que el perfume de las flores anima por magia, derramo lágrimas, lágrimas amargas, cuando pienso que un día no estará más! —¡Por Dios, quiero, el día de vuestra muerte, partir también; oh, entonces, Nuestras Almas no se separarán jamás! — [...] Ven con tu amigo que arde por Usted con un Amor que ningún mortal es capaz [...] ¡Oh, escríbeme pronto, Amigo santo!

Ardiendo hasta el último aliento por el único Amigo, fiel al Bienamado hasta la muerte
Su

Luis”]

¹⁹⁴ “Este amor real parece ser, a pesar de todo, una verdadera corona de martirio”.

Los aspectos y cualidades personales de estos personajes históricos se desarrollan en torno a tres puntos en común: la homosexualidad, la locura y la crueldad del tormento amoroso que conduce a la muerte de los amantes. El objetivo de esto consiste en ponerlos de ejemplo de la relación amorosa que preconiza un verso más abajo el hablante lírico, así como contraejemplo del sistema de valores vigente, a manera de indiferencia ante la verdad: “Antonio Cretina César” (v. 11). En este verso, Moro parodia el modelo de la triple jerarquía o trinidad cristiana que representa la trayectoria del amor (*via amoris*): principio, medio y término. Se diseña así un círculo, dentro del cual el primer elemento significa principio; el medio, transmisión; y el último, implica un término para retornar de donde partió el amor. En este sentido, César es Cristo (sacrificio por amor), Antonio es Dios (quien le da existencia a Cristo-César) y, finalmente, Cretina sería el puente que une ambos planos, terrenal y divino, para lograr la unidad, la integridad perdida del andrógino platónico. En otras palabras, a través de la tortuga Cretina, la cual puede ser un metónimo del mismo texto como creación inmortal, en el que el hombre puede unirse con Dios y transformarse en Él. También este último puede representar el *syndemos* (el vínculo, la unión) que permite concretar la conversión del amante en el amado y así participar en la belleza (surrealista).

En los otros versos que restan desarrolla el tema de la omnipresencia del objeto amado, cuyo nombre se convierte en una holofrase, en otras palabras, en un vocablo que significa todo para el hablante lírico: “Tu nombre aparece intermitente / Sobre un inmenso ombligo de panadería / A veces ocupa el horizonte / A veces puebla el cielo en forma de minúsculas abejas / Siempre puedo leerlo en todas direcciones” (vv. 12-16). De esta forma, se produce una enajenación del amante que le permite experimentar una vivencia en y por el amado. Moro recurre también a la técnica de la repetición de la conjunción disyuntiva ‘o’, que procede del mecanismo paranoico de Dalí, para desplegar una serie de posibilidades de interpretación del objeto amado: “O cuando no es sino un enorme pedazo de lumbre / O el paso furtivo de las bestias del bosque / O una araña que se descuelga lentamente sobre mi cabeza / O el alfabeto enfurecido” (vv. 18-21). En estas cuatro alternativas, el objeto amado es sometido a cuatro transformaciones metafóricas que extienden su significado a la naturaleza ígnea, al acecho de las bestias salvajes, a un suceso de poca importancia y, principalmente de forma perifrástica, a la poesía (“alfabeto enfurecido”). Al igual que en el caso de Salvador Dalí, todo remite al objeto amado, cuya influencia sobre el amante reconstruye las conexiones con la realidad.

CONCLUSIONES

El objetivo general de este trabajo se ha centrado en la respuesta/propuesta surrealista diferenciable de César Moro que se determina a partir del dialogismo no intencionado que mantiene con los presupuestos estético-ideológicos de Salvador Dalí, especialmente aquellos que se incluyen en *La femme visible*. Salvo por algunas sugerencias que se evidencian en el primer apartado del estado de la cuestión respecto a la relación dialógica que se establece entre ambos autores, este enfoque no había sido considerado hasta la actualidad. Para este fin, empleamos el concepto de dialogismo de Mijaíl Bajtín (2005; 2018) para observar detenidamente las variantes semánticas y el grado de los ecos dialógicos que remiten a los recursos formales del mecanismo paranoico-crítico y a los motivos reelaborados del tópico del amor que desarrolla el pintor catalán. Complementariamente, nos basamos en el concepto de transposición, término alternativo por ser más adecuado que intertextualidad, planteado por Julia Kristeva (1974) para explicar las operaciones de transformación por oposición y permutación de los enunciados dalinianos cuando son asimilados, apropiados e incorporados al nuevo texto, *La tortuga ecuestre*. Esto nos permitió explorar el universo dialógico, trasfondo lingüístico y sociocultural de los dos textos en cuestión, y nos aproximó a los discursos (pseudo)científicos que propician estrategias retóricas para proponer nuevos modos de representación de la realidad. En este sentido, no pasaron desapercibidos la modernización de la psiquiatría a inicios del siglo xx mediante una clasificación más sistematizada de los trastornos mentales realizada por Emil Kraepelin (1988[1905]; 2012[1913]); los estudios psicoanalíticos de Sigmund Freud, que se consolidan como la base teórica de la estética surrealista; la moda del espiritualismo y la psicología experimental de Pierre Janet (1894); el interés acentuado de los psiquiatras por la producción artística de los alienados mentales como documentos de diagnóstico; la controversia discutida de la homología entre el hombre primitivo, el niño y el genio, debido a los nuevos modos de expresión artística de la vanguardia histórica y modernismo; y la teoría de la relatividad de Albert Einstein (1999).

En el primer capítulo, realizamos un estado de la cuestión sobre todo lo que se ha dicho al respecto de *La tortuga ecuestre* para concluir con un balance crítico. En el apartado relacionado con las huellas o indicios de la repercusión de la estética daliniana en el texto de Moro, sugeridos por Mariela Dreyfus (2008) y Gaëlle Hourdin (2016), nos llamó la atención los problemas de definición, fundamentación y metodología de las convenciones literarias del surrealismo, particularmente en lo que se refiere a la escritura automática y al mecanismo paranoico. De otro lado, en nuestras microlecturas del resto del corpus crítico moreano que va desde 1977 hasta el 2019, observamos que impera un desconocimiento general sobre las principales corrientes teóricas bajo las cuales se funda la estética surrealista, tales como la filosofía de Hegel, el materialismo histórico de Karl Marx y el psicoanálisis de Freud. En este sentido, habría que tomarse en cuenta estos datos en posteriores investigaciones en torno a la obra poética de César Moro para contar con modelos teóricos más adecuados y evitar los abusos de interpretación que no respetan el trasfondo lingüístico y cultural de los poemas ni tampoco consideran el aspecto formal. Precisamente, en la introducción de nuestro estudio, volvimos a traer a colación la poca difusión de las manifestaciones individuales

de este movimiento literario, con la finalidad de alentar la traducción de estos para mejorar su comprensión en el análisis literario.

En el segundo capítulo, optamos por no ahondar a fondo en una historia crítica y detallada del surrealismo, debido a la delimitación del tema propuesto y la extensión del presente estudio. La cuestión a explorar, entonces, se centró, como punto de partida, en la manera en cómo nuestra hipótesis sobre el dialogismo no intencionado encuentra sustento en la labor de César Moro como traductor de los manuscritos del primer texto en francés de Dalí, *La femme visible* (1930). A partir de ello, hemos seguido la construcción del universo dialógico como un gran campo semántico en el que se articulan los diversos discursos socioculturales de la época que genera la radicalización de las posibilidades objetivas de un texto. Por este motivo, uno de los elementos esenciales antes de abordar el análisis de las relaciones dialógicas entre ambos autores ha sido las notables resonancias de los diferentes enfoques clínicos de la paranoia en el mecanismo paranoico del pintor catalán, en los que destaca la presencia de Emil Kraepelin. Asimismo, el desplazamiento del término de paranoia en la escuela francesa por el de delirio de interpretación, realizado por los doctores franceses Sérieux y Capgras (2007 [1909]), le permite a Dalí explicar sobre una base teórica el procedimiento de imágenes múltiples del abuso interpretativo en “El burro podrido”. De otro lado, hemos visto cómo se distancia de las técnicas escriturales del surrealismo, sobre todo de la escritura automática, la cual no es una producción directa del inconsciente, sino que el efecto de arbitrariedad, basándonos en la metáfora hilada de Riffaterre (1969), es una manipulación retórica. Es un artificio similar a la tarea del psicoanálisis, en la que se logra un gobierno consciente de la idea reprimida.

Este tipo de metáfora particular ha sido de particular importancia para el análisis retórico del poema “El gran masturbador”, que muestra una íntima relación efrástica con el óleo homónimo de 1929. En este texto, el mecanismo paranoico tiende a operar por medio de los recursos formales, como la hipérbole, la repetición de adjetivaciones que modifican un mismo sustantivo o sintagma nominal, la metáfora, las figuras de construcción ambivalente (antítesis y oxímoron) y las gradaciones progresivas y variables semánticas. De esta manera, podríamos describirlas como prácticas programáticas de dicho método, pues logran conseguir las semejanzas estructurales con el síntoma clave de la paranoia, que Dalí toma en consideración como uno de los rasgos distintivos de su poética: el delirio de interpretación. Como se puede apreciar en numerosos poemas y en otras muchas composiciones, el pintor catalán toma como punto de partida este aspecto sintomático, cuya manifestación es la de un abuso interpretativo o exceso de interpretación.

Aunque nos encontramos con fragmentos o enunciados poéticos difíciles de decodificar, pudimos identificar las diferentes estrategias retóricas que se desprenden del mecanismo paranoico, tales como la estructura abismada (Hadatty 2003), las enumeraciones caóticas que gradúan hiperbólicamente las cualidades de un mismo objeto (Riffaterre 1969), la derivación, las asociaciones fónicas, los juegos lógicos y la deformación del lenguaje (Cape 2011). Todo ello motiva la salida de sí, con un claro distanciamiento crítico, de los presupuestos estéticos del surrealismo, especialmente la práctica de la escritura automática. Además de ello, el autor añade su rechazo a la lealtad del pacto

surrealista como postulado ético de este movimiento de ruptura en relación con lo humanitario, lo que genera, posteriormente, su expulsión del grupo.

En cuanto a la poética de Moro, este guarda muchas semejanzas con el mecanismo paranoico-crítico de Dalí que le servirá de modelo para plantear un procedimiento retórico basado en los trastornos del lenguaje escrito de la esquizofrenia, concepto tomado de Eugen Bleuler. Indudablemente, también hay paralelos o correspondencias estructurales o temáticas con el programa surrealista, principalmente con la escritura automática y la simulación de trastornos mentales en oposición al orden racional y restringido sistema burgués. Sin embargo, nos hemos centrado en la exploración o análisis de las relaciones dialógicas entre César Moro y la esquizofrenia que nos llevó a plantear la noción de mimesis esquizográfica como concepto clave para repensar la retórica surrealista diferenciable del autor. En ambos autores podemos ver que en sus trayectorias desarrollan salidas de sí de las prácticas escriturales surrealistas a través del aprovechamiento de las posibilidades de vincular los trastornos mentales con procedimientos retóricos innovadores que ofrece el discurso psiquiátrico. Por este motivo, hemos definido la mimesis esquizográfica como una técnica de arte mimética que consiste en la reproducción cognoscitiva de las características de los escritos de los pacientes que padecen de esquizofrenia. Antes de ahondar en dicha interacción, fue fundamental explicar la relación del surrealismo con la locura y otros discursos socioculturales vigentes en aquella época para comprender mejor la transformación operativa del léxico sintomático de la esquizofrenia en figuras de estilo. En retrospectiva, los psiquiatras ortodoxos tienden a considerar las prácticas artísticas de los alienados como documentos con alto valor de diagnóstico. Dialogan en ese entonces con desarrollos recientes en diversos ámbitos de las ciencias sociales y humanas, pero, sobre todo médicas, que reflexionan sobre la relación entre genio y patología. Es así como la psiquiatría aprovecha esta estética del arte-bruto para enfocarse en las cuestiones de la psicopatología. Esto se debe a que su concepto de arte está en correlación con la degeneración, pues, desde su perspectiva, la creación se debe a una alteración de la mente. Es así que el artista es relegado a un objeto de estudio que la ciencia trata de “curar”.

En esta misma línea, Moro propone como réplica el modelo de tratamiento de Prinzhorn, basado en la arte-terapia, es decir, la cura a través del arte. Esto provoca un debilitamiento de la estructura monológica de la ideología oficial del sistema científico que ejercía una violencia física contra los pacientes mentales. La articulación de dicho discurso dentro del discurso del poeta peruano manifiesta una modificación de algunos de sus elementos, pero sobre todo la entonación o tratamiento de este en el nuevo contexto. Además, esta variante que sufre el discurso psiquiátrico ortodoxo le confiere una nueva orientación ideológica.

En el poema moreano “A vista perdida”, puede observarse que la estructura no se sustenta tanto en la distribución de la materia verbal artística como en su alternancia con las metáforas y repeticiones que el poeta peruano manipula para conseguir el efecto de una deterioración semántica. A este fin, también contribuye la preferencia por un léxico marcadamente contemporáneo, asociado a la disciplina psiquiátrica. Los diversos términos de este vocabulario funcionarán como figuras de construcción basadas en la repetición, la cual permitirá prolongar y variar el desarrollo del tema. En ese sentido,

ejemplifica otro modo de empleo de la locura que supone un paso en la evolución estilística del autor.

En el capítulo tres, ha quedado patente que los escritores de vanguardia reelaboran, resignifican o reactualizan las convenciones clásicas del tema amoroso que cuentan con una larguísima tradición en la literatura. Así, por ejemplo, las semejanzas que se pueden advertir entre Dalí y Moro residen en la salida de sí o éxtasis del alma de los amantes que se consigue progresivamente a través del deseo de restitución de la naturaleza andrógina, plasmada en la resonancia literaria o en dogmas, conceptos o nociones sacroprofanas del mito platónico. En el caso daliniano, el tema de la fusión amorosa no necesariamente se reduce a una aniquilación de los amantes, sino a una transformación del hablante lírico que lo arranca del campo social familiar para dejarse acariciar por sus fantasías sexuales que las proyecta como simulacros. Asimismo, el amor implica un acto revolucionario que deja atrás una estética caduca, ya que Gala es la apertura a nuevas vías de sentido. Para ello, Dalí altera la imagen de su hermana mediante el incesto como un acto subversivo contra la familia, lo que le permite evitar el mandato paterno y, por consiguiente, la castración en la inserción del sistema social. En este sentido, la restauración andrógina grotesca o consumación de la unión de los amantes crea un nuevo ser, Gala-Salvador Dalí, que resuelve las tensiones dolorosas anteriores con respecto al sistema en el que se articulaba el yo amoroso.

Para el análisis de los poemas que conforman la sección “El Fuego y la Poesía”, hemos tenido en cuenta los mecanografiados de *La tortuga ecuestre*, el cotejo realizado con el testimonio de André Coyné y la correspondencia entre César Moro y Emilio Adolfo Westphalen desde 1939 hasta 1947. Aunque es evidente la directa relación con las fuentes señaladas, conserva del lenguaje surrealista “residuos”, ya que no sigue con continuidad sus ejercicios de escritura, especialmente lo relativo a la heteronormatividad del tema amoroso. En esta sección o apartado, Moro opta por estructurar el tema amoroso en seis poemas de género lírico amatorio y confesional, en la que se desarrollan variaciones individuales del amor. Ante la impotencia de poder crear un estado amoroso y del fracaso de la androginia, produce un discurso amoroso hacia el objeto amado para devorarlo a manera de un sacrificio ritual azteca. Aquí configura el tema amoroso desde dos concepciones seculares: el neoplatonismo y el misticismo español, así como cuatro motivos amatorios: *militia amoris*, *descriptio puellae*, *navigium amoris* y *flamma amoris*. De esta manera, el acto sexual se concibe como una lucha violenta.

En resumen, las relaciones dialógicas entre César Moro y Salvador Dalí poseen diferentes grados de alteridad y de asimilación. En otras palabras, existen ecos dialógicos en la concepción del amor moreano como homofagia o canibalismo con la expresividad ajena (propia) de las metáforas dalinianas de la mantis religiosa devorando al macho y los sacrificios humanos aztecas. Sin embargo, Moro pone énfasis en el homoerotismo que, de cierto modo, refuta la heterosexualidad propugnada en el ensayo “L’Amour” del autor catalán. Por otra parte, la reelaboración del mito platónico sobre el andrógino abre nuevas posibilidades de sentido acerca del amor, dado que la palabra ajena aporta una expresión propia (ajena) que es reacentuada (otros tonos), recontextualizada y ampliada temáticamente por la diversidad de lenguajes que no convergen armónicamente. A partir de lo anterior, hemos visto cómo los autores

recurren frecuentemente a las figuras de construcción, como la anáfora, la repetición, la epífora, la anadiplosis, la concatenación, la enumeración caótica, etc., con las cuales generan una serie de variaciones semánticas de un mismo patrón nominal o de un grupo de palabras.

La otra reflexión que quisiéramos dejar abierta atañe a la necesidad de no perder de vista el universo dialógico en el que se articula César Moro, pues este enfoque permitiría ahondar en los mecanismos retóricos tanto de la poética distintiva del autor como la del surrealismo francés. Hay, por lo tanto, una constelación de voces que exigen una reivindicación para que la crítica logre dicho objetivo.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes primarias

Textos de César Moro

MORO, César

S/f *Manuscritos de alienados del Hospital Larco Herrera*. Series II. Manuscripts and diaries, 1925-1959. César Moro papers, ca. 1925-1987 (bulk 1925-1956), The Getty Research Institute, Los Angeles, Accession no. 980029.

<http://hdl.handle.net/10020/cifa980029>

1930-1934 *Correspondencia*. Series IV. Correspondence, 1930-1955. César Moro papers, ca. 1925-1987 (bulk 1925-1956), The Getty Research Institute, Los Angeles, Accession no. 980029.

<http://hdl.handle.net/10020/cifa980029>

1938-1939 *Manuscrito mecanografiado de La tortuga ecuestre*. Series V. César Moro manuscripts, 1940-1959. Emilio Adolfo Westphalen papers regarding surrealism in Latin America, 1938-1995, Research Library, The Getty Research Institute, Accession no. 2001.M.21

<http://hdl.handle.net/10020/cifa2001m21>

1980 *Obra poética*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

2015 *Obra poética completa*. Poitiers/ Córdoba: CRLA-Archivos/ Alción Editores.

2017 *Obra plástica*. Lima: Academia Peruana de la Lengua.

2020 *Eternidad de la noche. Cartas de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen (1939-1955)*. Perú: FCE, Casa de la Literatura Peruana.

Textos de Salvador Dalí

DALÍ, Salvador

1928 “Poema de les cosetes”. En *L'Amic de les Arts*, número 27, p. 211.

1935a *Conquest of the irrationality*. New York: Julien Levy, Publisher.

1935b folleto acunado cuna rústica. *Gaceta de arte*, número 35, p. 4.

2004 *Obra completa. Vol. III: poesía, prosa, teatro y cine*. Barcelona: Ediciones Destino; Fundació Gala-Salvador Dalí; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

2005 *Obra completa. Vol. IV: ensayos I*. Barcelona: Ediciones Destino; Fundació Gala-Salvador Dalí; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

2011 *La Femme visible (La dona visible)*. Figueres: Fundació Gala-Salvador Dalí; Edicions i Propostes Culturals Andana, SL.

Textos sobre *La tortuga ecuestre* de César Moro

ALTUNA, Elena

1994 “César Moro: Escritura y exilio”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Número 20, pp. 109-125.

BARRIENTOS SILVA, Violeta

2003 “Imagen, deseo y cuerpo masculino en “La tortuga ecuestre”. *Revista Martín Adán*. Lima, números 7 y 8, pp. 81-89.

BELLI, Carlos Germán

2015 “Moro extremo”. En Dossier (CD) de MORO, César. *Obra poética completa*. Poitiers / Córdoba: Colección Archivos “Nueva Serie” / Alción Editora, pp. 243-246.

CABALLERO MEDINA, Carlos Arturo

2005 “Eros y Tánatos en La tortuga ecuestre de César Moro”. En WESTPHALEN, Yolanda (compiladora). *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina (4, 5 y 6 de diciembre de 2003)*. Lima: Fondo Editorial UNMSM / Centro Cultural de España, 2005, pp. 111-132.

CABREJO, José Carlos

2019 “Corporalidad y surrealismo en *Un perro andaluz*, de Luis Buñuel, y *La tortuga ecuestre*, de César Moro”. En POLLAROLO, Giovanna (editora). *Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, pp. 125-145.

CANFIELD, Martha L.

2003 “Los mitos de la modernidad en “La tortuga ecuestre”. *Fuego de arena*. Lima, número 2/3, pp. 51-64.

2015 “Translingüismo y poética del fuego”. En Dossier (CD) de MORO, César. *Obra poética completa*. Poitiers / Córdoba: Colección Archivos “Nueva Serie” / Alción Editora, pp. 91-116.

CANO ERAZO, Nuria Andrea

2017 *El proyecto de vanguardia surrealista de César Moro en la exposición de 1935*. Tesis de maestría en Historia del Arte y Curadoría. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Posgrado.

CORAL, Victor

2003 “Vestigios románticos en la obra de César Moro”. *Hueso Húmero*. Número 42, pp. 244-252.

COYNÉ, André

2005 Testimonio: vida, encuentros y desencuentros. En WESTPHALEN, Yolanda (compil.). *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Centro Cultural de España, pp. 275-295

2015 “Cronología”. En MORO, César. *Obra poética completa*. Poitiers / Córdoba: Colección Archivos “Nueva Serie” / Alción Editora, pp. 687-751.

DÍAZ MANUNTA, Janet.

2005 “Mundos-el mundo entre Westphalen y Moro”. En WESTPHALEN, Yolanda (compiladora). *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina (4, 5 y 6 de diciembre de 2003)*. Lima: Fondo Editorial UNMSM / Centro Cultural de España, pp. 177-183.

DICKSON, Kent L.

2005 César Moro and Xavier Villaurrutia: The Politics in Eros. Thesis for the degree Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literatures. Los Angeles: University of California.

DREYFUS, Mariela

2003 “La tortuga ecuestre: Visión y pasión”. *Revista Martín Adán*. Lima, número 7 y 8, pp. 131-135.

2008 *Soberanía y transgresión. César Moro*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

2015 “Moro el amor”. En Dossier (CD) de MORO, César. *Obra poética completa*. Poitiers / Córdoba: Colección Archivos “Nueva Serie” / Alción Editora, pp. 74-90.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo

2007 “*La inmaculada concepción* y los confines de la poética surrealista”. En: André Breton y Paul Éluard. *La inmaculada concepción*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

2012 *César Moro, ¿un antropófago de la cultura?* Lima: Revuelta Editores.

FERRARI, Américo

2015 “Lord Moro en las moradas del amor”. En Dossier (CD) de MORO, César. *Obra poética completa*. Poitiers / Córdoba: Colección Archivos “Nueva Serie” / Alción Editora, pp. 29-40.

GARCÍA PINTO, Magdalena

2000 “La vida escandalosa de César Moro: autorrepresentación, exilio y homosexualidad”. En BALDERSTON, Daniel (coord.). *Sexualidad y nación*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, Colección Biblioteca de América, pp. 283-294.

GUILLÉN, Paul

2005 “La tortuga ecuestre y la modernidad”. En WESTPHALEN, Yolanda (compiladora). *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina (4, 5 y 6 de diciembre de 2003)*. Lima: Fondo Editorial UNMSM / Centro Cultural de España, pp. 161-165.

HERNÁNDEZ, Isidro

2014 “El poeta entre dos mundos. César Moro en las colecciones de TEA Tenerife Espacio de las Artes”. En MILLARES, Selena (ed.). *En pie de prosa. La otra vanguardia hispánica*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, pp. 275-297.

HERNÁNDEZ, José

2011 *César Moro en México: los versos de un voluntario inadaptado* [tesis de doctorado, Colegio de México]. Biblioteca Daniel Cosío Villegas del Colegio de México.

https://repositorio.colmex.mx/concern/theses/mc87pq49d?f%5Bdirector_sim%5D%5B%5D=Stanton%2C+Anthony&locale=en

HIGGINS, James

1984 “Westphalen, Moro y la poética surrealista”. *Cielo Abierto*. Lima, número 29, pp. 16-26.

2003 “Algunas puertas de entrada al mundo poético de “La tortuga ecuestre”. *Fuego de arena*. Lima, número 2/3, pp. 33-39.

HOURDIN, Gaëlle

2007 “L’à-côté, l’amer / la côte et la mer: Quelle inscription de l’espace maritime liménien dans l’oeuvre de César Moro?”. *GIS Réseau Amérique Latine. Territoires et Sociétés dans les Amériques*. Rennes, 7 p. <halshs-00203492>

2016 *L’Étincelle et la plume. Une poétique de l’entre-deux dans l’oeuvre de César Moro*. Toulouse: Presses universitaires du Midi.

KEETH, William

2008 La experimentación paradigmática surrealista en la poesía de Emilio Adolfo Westphalen y César Moro. *Cuadernos de CILHA*, volumen 9, número 10, pp. 86-105.

LEFORT, Daniel y Fernando VILLEGAS

2017 “César Moro, artista de vanguardia y precursor”. En MORO, César. *Obra plástica*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, pp. 9-101.

MARINO JIMÉNEZ, Mauro

2005 “Disolución de opuestos en la poesía de César Moro”. En WESTPHALEN, Yolanda (compiladora). *Actas del coloquio internacional César Moro y el*

surrealismo en América Latina (4, 5 y 6 de diciembre de 2003). Lima: Fondo Editorial UNMSM / Centro Cultural de España, pp. 133-140.

MASI, Perla

2001 “El cuerpo musical de la palabra: erotismo en la poesía de César Moro”. *INTI*. Lima, número 54, pp. 27-50.

MAUTINO GUILLÉN, Alejandro G.

2017 “El caballo de César Moro y las visiones del universo figurativo”. *Entre Caníbales, revista literaria peruana*. Lima, número 2, pp. 33-43.

MONDOÑEDO MURILLO, Marcos

2005 “Poesía como intervención de lo real: análisis de un poema de César Moro”. En WESTPHALEN, Yolanda (compiladora). *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina (4, 5 y 6 de diciembre de 2003)*. Lima: Fondo Editorial UNMSM / Centro Cultural de España, pp. 167-176.

2011 *Poesía o interpretación de lo real: descripción del discurso lírico como asunción enunciativa de aquello que no cesa de no escribirse*. Tesis de maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Escuela de Postgrado.

MORE, Ernesto

1935a “En el Museo gráfico del Hospital Larco Herrera de Magdalena del Mar”. *Cascabel*. Lima, 29 de junio. Consulta: 17 de septiembre de 2020.

<https://icaa.mfah.org/s/es/item/1293622#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-398%2C0%2C5895%2C3299>

1935b “Se impone una reforma en nuestros institutos de arte”. *Cascabel*. Lima, 26 de octubre. Consulta: 18 de septiembre de 2020.

<https://icaa.mfah.org/s/es/item/1143192#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-726%2C0%2C6551%2C3299>

ORTEGA, Julio

2015 “César Moro”. En Dossier (CD) de MORO, César. *Obra poética completa*. Poitiers / Córdoba: Colección Archivos “Nueva Serie” / Alción Editora, pp. 261-270.

OVIEDO, José Miguel.

1977 “Sobre la poesía de César Moro”. *INTI*. Lima, número 5/6, pp. 113-117.

RAMÍREZ MENDOZA, Rafael

2018 *Transformar el mundo, cambiar la vida: El surrealismo en el Perú y los proyectos de renovación sociocultural de José Carlos Mariátegui, Xavier Abril y César Moro*. Tesis para optar el grado de PhD en Hispanic Languages and Literatures. Los Angeles: University of California.

RAMOS, Gabriel

2015 “La articulación del lenguaje surrealista de César Moro”. *Lexis*. Lima, número 1, pp. 101-132.

RETAMOSO URBANO, Lena R.

2017 *Sacralizar lo efímero: Configuración del amante y el amado en Luis Cernuda y César Moro*. Tesis de Doctor of Philosophy. New York: The City University of New York, Faculty in Latin American, Iberian and Latino Cultures.

RUIZ AYALA, Iván

1998 *César Moro y La tortuga ecuestre (Dos lecturas)*. Lima: Fondo Editorial Banco Central de Reserva del Perú.

SALAZAR, Ina

2003 “Los idiomas del amor”. *Revista Martín Adán*. Lima, número 7 y 8, pp. 69-79.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo

1980 “La poesía como fatalidad”. En MORO, César. *Obra poética*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, pp. 27-45.

SOBREVILLA, David

1992 “Surrealismo, homosexualidad y poesía. El caso de César Moro”. En *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina / Avatars du surréalisme au Pérou et en Amérique Latine. Actas del coloquio internacional organizado por la Pontificia Universidad Católica del Perú, la Embajada de Francia y la Alianza Francesa*. Lima: Institut Francais d'Études Andines / Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 167-188.

SUCRE, Guillermo

2015 “La poesía de César Moro”. En Dossier (CD) de MORO, César. *Obra poética completa*. Poitiers / Córdoba: Colección Archivos “Nueva Serie” / Alción Editora, pp. 279-284.

TRUJILLO, Jorge

2005 “Sobre *queer* y bestialización en Moro: una aproximación contemporánea”. *Casa de citas, revista de literatura*. Número 2, pp. 4-9.

USANDIZAGA, Helena

1998 “Versiones peruanas del surrealismo poético”. *Arrabal*. Número 1, pp. 251-256.

2005 “El olor y la mirada”: Erotismo y pasión en la poesía de César Moro”. En WESTPHALEN, Yolanda (compiladora). *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina (4, 5 y 6 de diciembre de 2003)*. Lima: Fondo Editorial UNMSM / Centro Cultural de España, pp. 325-337.

2015 “La inmólación y la lucidez. El sujeto de *La tortuga ecuestre*”. En Dossier (CD) de MORO, César. *Obra poética completa*. Poitiers / Córdoba: Colección Archivos “Nueva Serie” / Alción Editora, pp. 54-73.

VALBUENA MONTOYA, Jorge Eliécer

2014 *La transculturación poética en la obra vanguardista de César Moro y Carlos Oquendo de Amat*. Quito. Tesis de Maestría en Estudios de la Cultura con mención en Literatura Hispanoamericana. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar (Sede Ecuador), Área Letras.

VASI GRILLO, Fiorella Inés

2016 *Las figuraciones del amor en Moro: el exceso y la falta como representaciones de verdad*. Tesis de bachillerato en Literatura Hispánica. Lima: Universidad Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Letras y Ciencias Humanas.

VICH, Víctor

2018 “La ética del amor y la ética del deseo en poesía de César Moro”. En *Poetas Peruanos del siglo XX. Lecturas críticas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, pp. 45-58.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo

2004 *Poesía completa y ensayos escogidos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

WESTPHALEN, Yolanda

2001 *César Moro: la poética ritual y la escritura mítica de la modernidad*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial.

2021 *El fetiche de la carta y los polémicos tiempos modernos. El epistolario de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen (1939-1955)*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Editorial Cátedra Vallejo.

WESTPHALEN, Yolanda (compiladora)

2005 *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina (4, 5 y 6 de diciembre de 2003)*. Lima: Fondo Editorial UNMSM / Centro Cultural de España.

Textos sobre la obra de Salvador Dalí

CREVEL, René

2007 [1933] “Nouvelles vues sur Dali et l’obscurantisme”. En CREVEL, René. *Textes de René Crevel. Bibliothèque numérique surréaliste*.

<http://melusine-surrealisme.fr/site/EspritRaisonCrevel/DaliNouv.htm> [Consulta: 10 de junio de 2021].

EPPS, Brad

1994 “Figuración, narración, liberación: El método paranoico-crítico de Salvador Dalí”. En *Revista de Lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*. Número 4, pp. 307-320.

HUBERT, Étienne-Alain

1988 “Prière d’insérer pour *La femme visible* de Salvador Dalí”. En BRETON, André. *Oeuvres complètes*. Tome I. Paris: Éditions Gallimard, pp.1765-1766.

JAKOBSON, Roman & HALLE, Morris

1980 *Fundamentos del lenguaje*. Tercera edición. Madrid: Editorial Ayuso / Editorial Pluma.

LAHUERTA, Juan

2005 Notas. En DALÍ. *Obra completa. Vol. IV: ensayos I*. Barcelona: Editorial Destino, pp. 909-1199.

LÁZARO DOCIO, Jesús

2005 “El Narcisismo creador daliniano. Análisis del poema y el cuadro de *El gran masturbador*”. *Scriptura*. Número 18, pp.49-63.

MONSERRAT, Víctor

2011 Los artrópodos en la obra de Salvador Dalí. *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S. E. A.)*, número 49, pp. 412-434.

OCHANDO, Francisco

2014 *Salvador Dalí: siete poemas sobre lienzo. Un estudio de las relaciones entre su pintura y su poesía (1923-1950)* [tesis de doctorado, Universidad de Jaén]. Facultad de Ciencias de la Educación Departamento de Filología Española.

RUFFA, Astrid

2008 “Dalí, photographe de la pensée irrationnelle. Une appropriation créative des théories psychologiques de Garbiel Dromard”. *Études photographiques*. 22: pp. 1-14.

<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/951>

2016 “Salvador Dalí et ses “mythes” rebelles”. *Mélusine*. <https://melusine-surrealisme.fr/wp/salvador-dali-et-ses-mythes-rebelles/>

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín

2004 Introducción. En DALÍ, Salvador. *Obra completa. Vol. III (poesía, prosa, teatro y cine)*. Barcelona: Editorial Destino, pp. 7-151.

Fuentes de consulta

BAJTÍN, Mijail

- 1991 *Teoría y estética de la novela*. Traducción de Helena S. Kriúkovay Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus Ediciones.
- 2003 *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Tercera edición. Madrid: Alianza Editorial.
- 2005 *Problemáticas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- 2018 *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

BARTHES, Roland

- 2011 *El discurso amoroso*. Madrid: Paidós.

BATAILLE, Georges

- 1970 *OEuvres complètes I. Premiers Écrits, 1922-1940*. Paris: Éditions Gallimard.

BAUDUIN, Tessel, Victoria FERENTINOU y Daniel ZAMANI (eds.)

- 2018 *Introduction: In Search of the Marvellous*. En *Surrealism, Occultism and Politics. In Search of the Marvellous*. New York: Routledge, pp. 1-19.

BENVENISTE, Émile

- 1997 *Problemas de la lingüística general I*. México: Siglo xxi Editores

BERISTÁIN, Helena

- 1985 *Diccionario de retórica y poética*. Séptima edición. México: Editorial Porrúa, S. A.

BERL, Emmanuel

- 2016 *Mort de la morale bourgeoise* (e-book). París: Gallimard.

BIBLEGATEWAY

s/f Éxodo 20: 9-10.

<https://www.biblegateway.com/passage/?search=%C3%89xodo%2020&version=RVR1960>

s/f Levítico 20: 13.

<https://www.biblegateway.com/passage/?search=Lev%C3%ADtico%2020:12-14&version=RVR1995>

BLEULER, Eugen

- 1960 [1911] *Demencia precoz. El grupo de las esquizofrenias*. Traducido por Daniel Ricardo Wagner. Buenos Aires: Ediciones Hormé.

BONNET, Marguerite

s/f “La rencontre d’André Breton avec la folie, Saint-Dizier, août/novembre 1916”.
L’Entre-tenir.

<http://entretenir.free.fr/breton3.html> [Consulta: 9 de mayo de 2022]

1988a “Les Champs Magnétiques (1920). Notice”. En BRETON, André. *Oeuvres complètes*. Tome I. Paris: Éditions Gallimard, pp. 1121-1146.

1988b “Entrée des médiums”. En BRETON, André. *Oeuvres complètes*. Tome I. Paris: Éditions Gallimard, pp. 1300-1306.

1988c “Notes et variantes” du Manifeste du surréalisme (1924). En BRETON, André. *Oeuvres complètes*. Tome I. Paris: Éditions Gallimard, pp. 1344-1364.

1992 “Introduction au discours sur le peu réalité”. En BRETON, André. *Oeuvres complètes*. Tome I. Paris: Éditions Gallimard, pp. 1438-1451.

BONNET, Marguerite y Étienne-Alain HUBERT

1988 *L’Immaculée Conception* (1930). En BRETON, André. *Oeuvres complètes*. Tome I. Paris: Éditions Gallimard, pp.1629-1672.

BONNET, Marguerite y José PIERRE

1988 *Second manifeste du surréalisme* (1930). En BRETON, André. *Oeuvres complètes*. Tome I. Paris: Éditions Gallimard, pp. 1583-1629.

BRETON, André

1988 *Oeuvres complètes*. Tome I. Paris: Éditions Gallimard.

1992 *Oeuvres complètes*. Tome II. Paris: Éditions Gallimard.

2017a *Correspondance avec Tristan Tzara et Francis Picabia (1919-1924)*. Paris: Éditions Gallimard.

BRETON, André y Paul ÉLUARD

2007 *La inmaculada concepción*. Trad. Camilo Fernández Cozman. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

BRETON, André y Benjamin PÉRET

2017 *Correspondance (1920-1959)*. Paris: Éditions Gallimard.

CAILLOIS, Roger

1934 “La Mante Religieuse. De la Biologie à la Psychanalyse”. *Minotaure*. Numéro 5, pp. 23-26.

CAPE, Anouck

2011 *Les Frontières du délire: écrivains et fous au temps des Avant-gardes*. Paris: Honoré Champion.

CEVALLOS, Santiago

2012 *El Barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana.

CREVEL, René

1932 *Le Clavecin de Diderot*. Paris: Éditions Surréalistes.

CULIANU, Ian

1999 *Eros y magia en el renacimiento*. Barcelona: Ediciones Siruela.

DELGADO, Honorio

1922 *El dibujo de los psicópatas*. Lima: Talleres Gráficos del Asilo “Víctor Larco Herrera”.

1937 “Psicopatología y delimitación clínica de la esquizofrenia”. *Anales de la Facultad de Ciencias Médicas*. Lima, tomo XX, número 1, pp. 1-29.

DROMARD, Gabriel

1910 L’Interprétation délirante. Essai de psychologie. *Journal de Psychologie*. Septième année, pp. 332-366.

1911 Le délire d’interprétation (essai de psychologie). *Journal de Psychologie*. Huitième année, pp. 289-303.

ECO, Umberto

1965 *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A.

2002 *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid: Cambridge University Press.

EINSTEIN, Albert

1999 *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*. Madrid: Ediciones Altaya.

ÉLUARD, Paul

1986 *Cartas a Gala, 1924-1948*. Segunda edición. Barcelona: Tusquets Editores.

FABRE, J.-H.

1923 *Souvenirs entomologiques. Étude sur l’instinct et les moeurs des insectes*. Paris: Librairie Delagrave.

FOSTER, David

1997 “Homoeróticas: teorías y aplicaciones”. *Filología y Lingüística*. Año 23, número 1, pp. 85-96.

FREUD, Sigmund

1991a *Obras completas. Volumen 4 (1900): La interpretación de los sueños (primera parte)*. Buenos Aires: Amorrortu editores, S. A.

- 1991b *Obras completas. Volumen 5 (1900-1901): La interpretación de los sueños (segunda parte), Sobre el sueño.* Buenos Aires: Amorrortu editores, S. A.
- 1991c *Obras completas. Volumen 6 (1901): Psicopatología de la vida cotidiana.* Buenos Aires: Amorrortu editores, S. A.
- 1991d *Obras completas. Volumen 11 (1910): Cinco conferencias sobre el psicoanálisis, Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci y otras obras.* Buenos Aires: Amorrortu editores, S. A.
- 1991e *Obras completas. Volumen 12 (1911-1913): Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (Schreber), Trabajos sobre técnica psicoanalítica y otras obras.* Buenos Aires: Amorrortu editores, S. A.
- 1992a *Obras completas. Volumen 7 (1901-05): Fragmento de análisis de un caso de histeria, Tres ensayos de teoría sexual y otras obras.* Buenos Aires: Amorrortu editores, S. A.
- 1992b *Obras completas. Volumen 14 (1914-16): Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico, Trabajos sobre metapsicología y otras obras.* Buenos Aires: Amorrortu editores, S. A.
- 1992c *Obras completas. Volumen 19 (1923-1925): El yo y el ello y otras obras.* Buenos Aires: Amorrortu editores, S. A.
- 1992d *Obras completas. Volumen 21 (1927-31): El porvenir de una ilusión, El malestar de la cultura y otras obras.* Buenos Aires: Amorrortu editores, S. A.

FRIEDRICH, Hugo

- 1959 *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire a nuestros días.* Traducción española de Juan Petit. Barcelona: Editorial Seix Barral.

FROMILHAGUE, Catherine

- 2010 *Les Figures de style.* Segunda edición. Paris: Armand Colin.

GRANT, Susan-Mary

- 2014 *Historia de los Estados Unidos.* Madrid: Akal.

GRAULICH, Michel

- 2016 *El sacrificio humano entre los aztecas.* México: FCE.

GURY, Denise

- 1986 *Louis II de Bavière ou La vie rêvée. Biographie intimiste.* Maé-Erti Éditeurs

HADATTY MORA, Yanna

- 2003 *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935.* Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

HALL, Calvin

- 1978 *Compendio de psicología freudiana*. Octava edición. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- HATZFELD, Helmut
- 1955 *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Editorial Gredos.
- HEGEL, G.
- 2010 *Fenomenología del espíritu*. Madrid: Editorial Gredos, S. A.
- JANET, Pierre
- 1894 *L'Automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*. Deuxième édition. Paris: Félix Alcan, éditeur.
- JUSTO, Alberto; RODRÍGUEZ, Gabriela; ALCUAZ, Carolina y FERNÁNDEZ, Florencia
- 2004 Del defecto al hallazgo. Usos del lenguaje en la esquizofrenia. En NAPOLITANO, Graziela (coord.). *Trastornos de lenguaje y estructura de la psicosis: los antecedentes*. La Plata: De la Campana, pp. 65-76.
- KLOSSOWSKI, Pierre
- 1970 *Sade, mi prójimo precedido por El filósofo malvado*. Editorial Sudamericana.
- KOLNAI, Aurel
- 2013 *Asco, soberbia, odio: fenomenología de los sentimientos hostiles*. Madrid: Ediciones Eencuentro.
- KRAEPELIN, Emil
- 1988 [1905] *Introducción a la clínica psiquiátrica*. Madrid: Ediciones Nieva.
- 2012 [1913] *Die Verrücktheit (Paranoia)* (2^{da} edición ampliada). Traducción de Vicente Felipe Donnoli. Buenos Aires: Salerno.
- KRISTEVA, Julia
- 1974 *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautrémont et Mallarmé*. París: Éditions du Seuil.
- LA RÉVOLUTION SURREALISTE.
- 1976 *Collection complète*. Paris: Éditions Jean Michel Place.
- LACAN, Jacques
- 1987 [1932] *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*. Traducción de Antonio Alatorre. México: siglo XXI editores, s. a. de c. v.
- LEVIN, Samuel

1986 Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema. En MAYORAL, Antonio (compi.). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 59-82.

LIBIS, Jean

2001 *El mito del andrógino*. Madrid: Ediciones Siruela.

LÓPEZ-RÍOS, Santiago

2018 Sobre el bosque y el lobo en la literatura castellana del siglo XV. En DE COURCELLES, Dominique (dir.). *Nature et paysages. L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*. París: Open Edition Books.

MARX, Karl

2018 *Textos de filosofía, política y economía; Manuscritos de París; Manifiesto del Partido Comunista; Crítica del programa de Gotha*. México: RBA COLECCIONABLES, S. A. U.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich

2014 *La ideología alemana*. Madrid: Ediciones Akal.

MONEGAL, Antonio

1998 *Los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Editorial Tecnos.

MONEGAL, Antonio (comp.)

2000 *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, S. L.

MORENO SOLDEVILLA, Rosario

2011 *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos iii a. c. – ii d. c.)*. Universidad de Huelva.

MOUSTAPHA, Safouan

1986 *Estudios sobre el Edipo. Introducción a una teoría del sujeto*. México: siglo xxi editores.

MUNICUY, María, Adriana FANJUL y Julieta DE BATTISTA

2004 Kraepelin: las perturbaciones del lenguaje en la *dementia praecox*. En NAPOLITANO, Graziela (coord.). *Trastornos de lenguaje y estructura de la psicosis: los antecedentes*. La Plata: De la Campana, pp. 47-63.

NAPOLITANO, Graziela (coord.)

2004 *Trastornos de lenguaje y estructura de la psicosis: los antecedentes*. La Plata: De la Campana.

OVIDIO

2003 *Las Metamorfosis* (5^{ta} edición). Edición y traducción de Consuelo Álvarez y Rosa M. Iglesias. Madrid: Ediciones Cátedra.

PASCAL, Constanza

1911 *La démence précoce. Étude psychologique médicale et médico-legale*. Paris: Librairie Félix Alcan.

PIERRE, José

1992 Violette Nozières (1933). Notice. En BRETON, André. *Oeuvres complètes. Tome II*. París: Gallimard, pp. 1419-1421.

2009 *Tracts surréalistes. Tome I*. Bibliothèque Mélusine.

http://melusine-surrealisme.fr/site/Tracts_surr_2009/Tracts_I_2009.htm

PLATÓN

2018 *Tomo II: Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo, Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: RBA Coleccionables, S. A. U.; Editorial Gredos, S. A.

POLLAROLO, Giovanna (ed.)

2019 *Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

POULAILLE, Henry

1924, “Le surréalisme – Le Prix Goncourt le Prix la Vie Heureuse”. *Le Peuple: organe quotidien du syndicalisme*, 14 décembre, p. 4.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

2022 Abismo. En *Diccionario de la lengua española* (vigésimotercera edición). Recuperado el 10 de enero de 2023. <https://dle.rae.es/abismo?m=form>

2022 Astringente. En *Diccionario de la lengua española* (vigésimotercera edición). Recuperado el 26 de diciembre de 2023. <https://dle.rae.es/astringente?m=form>

2022 De bolsillo. En *Diccionario de la lengua española* (vigésimotercera edición). Recuperado el 23 de diciembre de 2023. <https://dle.rae.es/bolsillo?m=form>

2022 Desmoralizar. En *Diccionario de la lengua española* (vigésimotercera edición). Recuperado el 22 de julio de 2022. <https://dle.rae.es/desmoralizar?m=form>

2022 Fasces. En *Diccionario de la lengua española* (vigésimotercera edición). Recuperado el 15 de septiembre de 2022. <https://dle.rae.es/fasces?m=form>

2022 Pornografía. En *Diccionario de la lengua española* (vigésimotercera edición). Recuperado el 25 de julio

de 2022. <https://dle.rae.es/pornograf%C3%ADa?m=form>

REAL ACADEMIA NACIONAL DE MEDICINA DE ESPAÑA

2012 Logoclonía. En *Diccionario de términos médicos*. Recuperado el 10 de octubre de 2021, de

https://dtme.ranm.es/buscador.aspx?NIVEL_BUS=3&LEMA_BUS=logoclon%C3%ADa

REISZ, Susana

1989 *Teoría literaria. Una propuesta* (tercera edición). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

1992 “Dialogismo y polifonía anárquica en “Trilce” de César Vallejo”. En VILANOVA, Andreu (coord.). *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona 21-26 de agosto de 1989* (volumen 4). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 919-928.

1996 *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos / Edicions de la Universitat de Lleida.

2008 Nuevas calas en la enunciación poética. *INTI*, números 67-68, pp. 97-116.

RICOEUR, Paul

2005 *Sobre la traducción*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.

RIFFATERRE, Michael

1969 “La métaphore filée dans la poésie surréaliste”. *Langue française*, número 3, pp. 46-60.

2000 “La ilusión de éfrasis”. En MONEGAL, Antonio (comp.). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, S. L. pp. 161-186.

ROGUES DE FURSAC, J.

1905 *Les Écrits et dessins dans les maladies nerveuses et mentales (essai clinique)*. Paris: Masson et C^{ie}, éditeurs.

SCHAEFFER, Jean-Marie

2002 *¿Por qué la ficción?* Madrid: Ediciones Lengua de Trapo.

SÉGLAS, Jules

1892 *Des Toroubles du langage chez les aliénés*. Paris: J. Rueff et C^{ie} Éditeurs.

SERÉS, Guillermo

1996 *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al siglo de oro*. Barcelona: Crítica, Grijalbo Mondadori.

SÉRIEUX, Paul y CAPGRAS, Joseph

2007[1909] *Las locuras razonantes*. Madrid: Edición de Alienistas del Pisuerga.

SPITZER, Leo

1961 *Lingüística e historia literaria* (segunda edición). Madrid: Editorial Gredos.

STAROBINSKI, Jean

2013 *L'Oeil vivan II: La relation critique*. Paris: Éditions Gallimard.

STENDHAL

1875 *De l'amour*. Paris: Michel Lévy Frères, Librairies-Éditeurs.

SUETONIO

1992 *Vida de los doce césares* (Tomo II). Madrid: Editorial Gredos.

TODOROV, Tzvetan

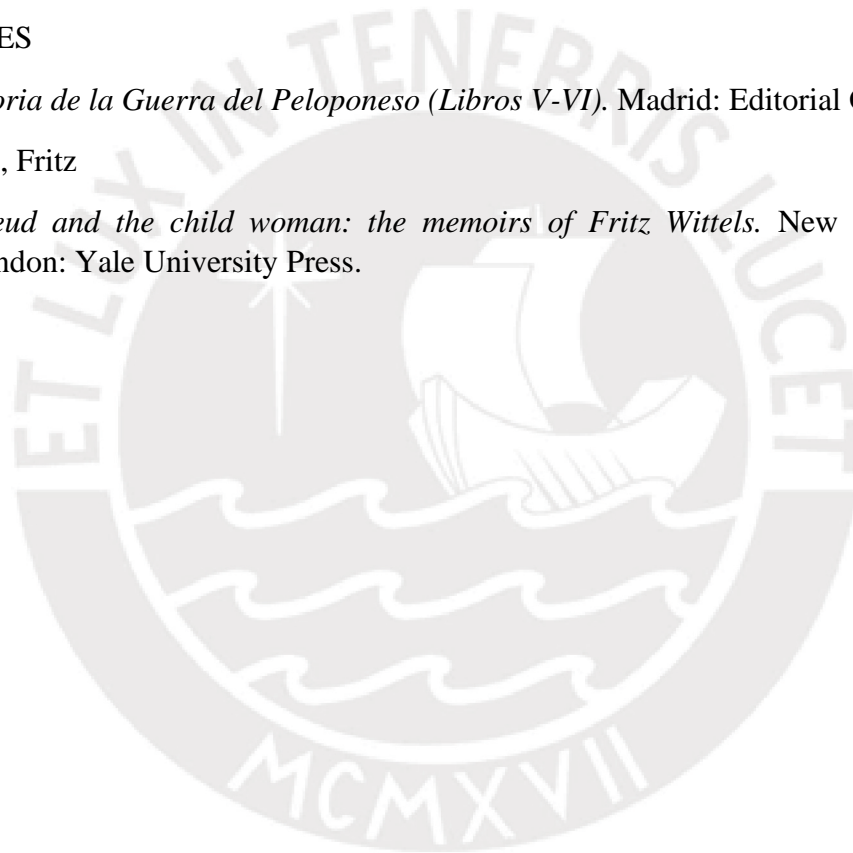
1996 *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila Editores.

TUCÍDIDES

1992 *Historia de la Guerra del Peloponeso* (Libros V-VI). Madrid: Editorial Gredos.

WITTELS, Fritz

1995 *Freud and the child woman: the memoirs of Fritz Wittels*. New Haven and London: Yale University Press.



ANEXOS

- a) Una amalgama de Salvador Dalí y un dibujo de César Moro que revela el dialogismo con el autor catalán en el ámbito pictórico:

Imagen 1. Parfois je crache par plaisir sur le portrait de ma mère (1929), de Salvador Dalí. <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cerKEp>

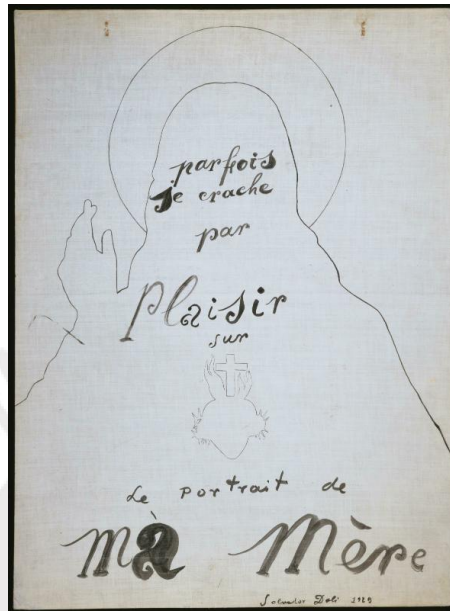
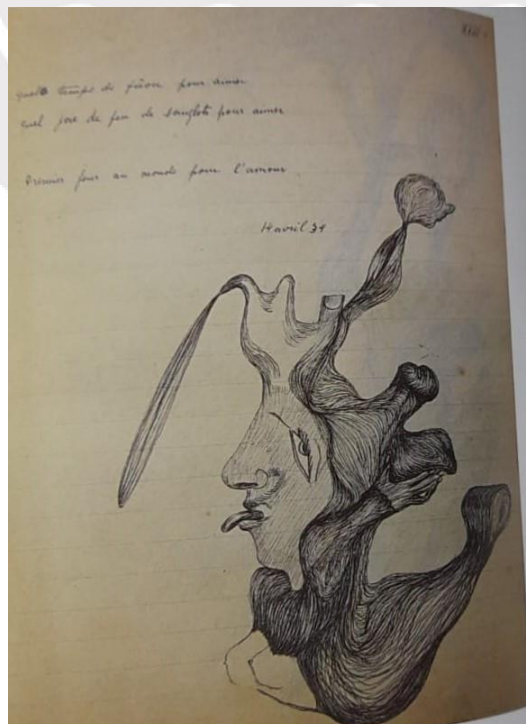


Imagen 2. Sin título, XVIII, Quel temps de fièvre pour aimer / Quel joie de feu de sanglots pour aimer / Premier four au monde pour l'amour, 14 avril 1934, dibujo a tinta sobre papel (Moro 2017: s/p).



- b) Dibujos de las personas con problemas mentales que fueron pacientes de César Moro durante su taller de psicopatología en el Hospital Víctor Larco Herrera:

Imagen 3. Jeroglífico del Primer Hombre que apareció en América, de Víctor Dios Ángeles Figueroa. Pinacoteca Honorio Delgado.

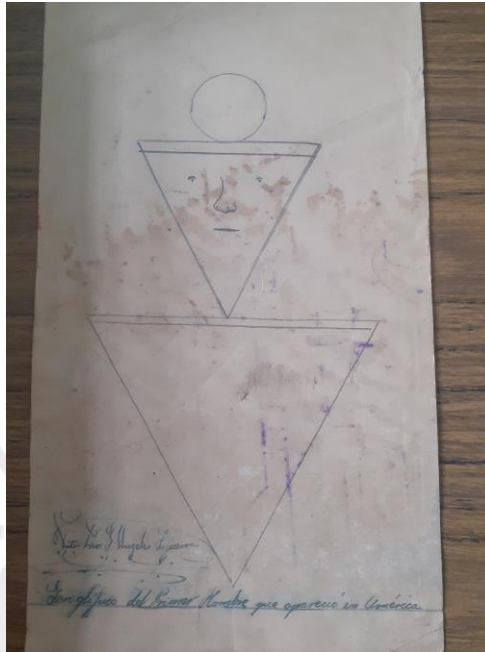


Imagen 4. Profanación animal, de Juan Isaura Villafuerte Loor. Pinacoteca Honorio Delgado.

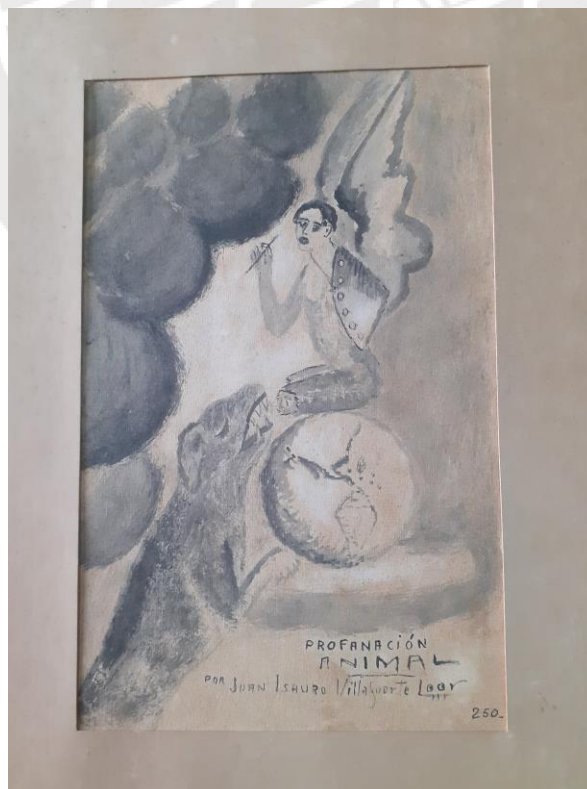


Imagen 5. Causas por las cuales el estudiante poeta César Moro me tiene odio, de Julio Wesler.

Causas por las cuales el estudiante poeta César Moro me tiene odio:

Por dos apellidos que se señalan a mi Existencia, desconocida para personas de Argentina y Francia. Por la realidad de unos asuntos que me han ocurrido en la población de Lima y por haberme señalado un puesto en Paqobota. Por el caso de mi historia personal que determina los lugares donde he vivido y las mujeres que me tuvieron a su cargo. Por circunstancias ocurridas conmigo y que tomé nota desde el 12 de Octubre de 1932.

No he nacido expresamente para ser un Dios de dos Continentes o de dos Creaciones. Mi vida no ha sido destinada ni preparada para el título de Rey de Universos. No he sido sujeto de las condiciones que se necesita para los títulos de Rey de Universos, Dios de dos Continentes o de dos Creaciones.

Miercoles 16 de Octubre de 1935.
Julio Wesler.

Imagen 6. Ciudad Presentable, de Enrique [B]issó. ©The Getty Research Institute

