

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ ESCUELA
DE POSGRADO**



Título

El proyecto de vanguardia surrealista de César Moro en la exposición de 1935

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER EN
HISTORIA DEL ARTE Y CURADURÍA**

AUTOR

Nuria Andrea Cano Erazo

ASESOR:

Max Alfredo Hernández Calvo

Agosto, 2017

A Carlos Castro

El mismo mono milenario que se refleja en el remanso y ríe



“Yo he visto a quien teniendo su cabeza entre las manos ya no podía soportar el peso y la abandonaba como una fruta cayendo en su barranco.”

César Moro, 1933



Resumen

En 1935, el artista César Moro organizó una exposición que tuvo un carácter innovador y vanguardista que no ha sido debidamente valorado por la Historia del Arte peruano. Tal es la tarea que este proyecto de tesis se ha propuesto. En esta investigación, se describe y explica el contexto artístico de la época en el que la pintura indigenista se había constituido como arte hegemónico frente al cual Moro irrumpe con su nueva propuesta Surrealista a partir de la exposición mencionada. Esta aproximación implicará reconocer su base intelectual y artística, es decir, el interés manifiesto por el psicoanálisis que pudo cultivar por su cercanía al Hospital psiquiátrico “Víctor Larco Herrera” y a través de su experiencia con el grupo surrealista en su estadía en Francia. Para ello, su proceso creativo se analiza e interpreta de forma minuciosa en este trabajo aplicando el método retórico con lo cual se demuestra la interpretación que tenía Moro de la realidad artística, además de su intención de insertar nuevos procedimientos a las artes plásticas en el Perú.

Abstract

In 1935 the artist César Moro arranged an exhibition that had an innovative and avant-garde character, which has not been enough valued by the History of the Peruvian Art. Through this research, the artistic context of that time is described and explained, where the pictorial indigenism had become a hegemonic art. It is also seen how Moro's new surrealist proposal emerges from that exposure taking as intellectual and artistic basis his own interest in the psychoanalysis, his research in the psychiatric hospital “Victor Larco Herrera”, as well as his experience with the surrealistic european group. His creative process is analyzed and interpreted in detail along this work through the rhetorical method, which shows the conception that Moro had of the artistic reality not forgetting his intention to insert new procedures to the plastic arts.

Agradecimientos

Mi interés en César Moro surgió al observar sus dibujos y notar cierto infantilismo, el cual me llevó a recordar momentos de libertad en la infancia al contrario de muchos artistas. Luego, leí sus poemas y su prosa, y noté su carácter crítico y apasionado, lo cual me condujo, bajo la sola sensibilidad, a comprender que me hallaba frente a un artista completo. Durante la realización de la tesis, fui descubriendo el recorrido de este creador, quien demostró ser alguien que no se rindió en su búsqueda constante. Además, fue capaz de relacionar su aspecto creativo con el vital.

El año pasado se realizó el Congreso Internacional *Amor hasta la muerte: La poesía pasional de César Moro*, organizado por la Academia Peruana de la Lengua. Ello evidenció el compromiso de estudiosos de su obra como Ricardo Silva Santisteban, entre otras personalidades que hacen una ardua labor por rescatar la obra poética de Moro. En tal ocasión, se incluyó una mesa referida a la obra plástica de Moro, en la cual participé con una sección de esta tesis. Agradezco que se haya tomado en cuenta este aspecto.

En el desarrollo de este proyecto de investigación, resultó preciso tener como asesor a Max Hernández Calvo, quien tuvo plena confianza en el tema planteado y, además, motivó la investigación al tener una visión renovada de la Historia del Arte. Su buen ánimo y paciencia hicieron que esta tesis avance.

Agradezco a mi familia, a mi madre y a mi padre, por creer en mis intenciones con el Arte, tanto en la pintura como en la investigación, a pesar de ser una decisión difícil en el presente.

Incluyo en esta lista a Carlos Castro, quien siempre me acompañó y apoyó en este largo y duro camino de realización de la tesis. Por su inteligencia y sensibilidad para pensar la vida y el arte, y

por ser quien me habló de la importancia de la escritura para rescatar aquel pensamiento que parece haberse perdido en el tiempo.

Añado a José Farje por su brillante vocación docente, que de ello poco existe, y por las referencias metodológicas para una lectura verdaderamente profunda de la imagen.

También agradezco el apoyo de Jorge Vela por su insistencia en el rigor científico de una tesis y mostrarme cómo en ella debe existir una pedagogía para que el lector se sumerja en la Historia.

A su vez, el aporte de Michele Greet resultó sustancial por su generosidad al brindarme material necesario para el cuerpo de la tesis compartiendo sin distinción alguna todo lo que había utilizado en anteriores investigaciones.

Por último, agradezco al Hospital Víctor Larco Herrera, en especial a Diana Bustamante, por el acceso al museo y su confianza. Admiré su ímpetu por querer cambiar la situación de olvido del museo del Hospital y rescatar el arte de los pacientes psiquiátricos.

Índice

INTRODUCCIÓN	8
1. CÉSAR MORO FRENTE A LA ESTÉTICA INDIGENISTA PREDOMINANTE EN LA ESCENA ARTÍSTICA LOCAL DE LOS AÑOS TREINTA	13
1.1. La escena artística local	17
1.1.1. La inserción del indigenismo pictórico a la escena artística local	21
1.1.2. La estética indigenista en la Escuela Nacional de Bellas Artes	24
1.1.3. La estética indigenista en las galerías de arte en los años treinta	30
1.2. La Exposición de 1935 organizada por César Moro en la Academia Alcedo	36
1.2.1. El evento expositivo	36
1.2.2. La crítica a la estética indigenista desde el catálogo de la Exposición de 1935 y otros textos	41
2. LA INFLUENCIA DEL PSICOANÁLISIS Y EL SURREALISMO EN LA EXPOSICIÓN DE 1935.....	53
2.1. La influencia del psicoanálisis en la formación artística de César Moro	53
2.1.1. La relación de César Moro con el Hospital “Víctor Larco Herrera”	58
2.1.2. El psicoanálisis y la afiliación de César Moro al grupo surrealista	68
2.2. La influencia de la estética surrealista en la Exposición de 1935	74
2.2.1. El Perú y el surrealismo: artistas y poetas peruanos	74

2.2.2. Análisis comparativo entre las obras de la Exposición de 1935: los artistas surrealistas y las analogías con el trazo de los pacientes del Hospital Víctor Larco Herrera	83
---	----

3. ANÁLISIS DEL PROCESO CREATIVO DE LAS OBRAS DE CÉSAR MORO EN LA EXPOSICIÓN DE 1935 PARA LA CONSOLIDACIÓN DE UNA VANGUARDIA SURREALISTA 97

3.1. Procedimientos retóricos en los collages de César Moro 98

3.1.1. Una teoría general de las figuras	100
3.1.2. El collage como <i>dispositio</i> en la obra de Moro	106
3.1.3. Las figuras retóricas y su relación con el juego surrealista “lo uno en lo otro”	108
3.1.4. El catálogo como soporte discursivo relacionado a los procedimientos retóricos	110
3.1.5. La “cabeza” como figura repetida en los collages de Moro	114
3.1.6. El paso de las figuras retóricas en el <i>collage</i> a la síntesis conceptual	122

3.2. La cabeza como recinto psicológico 128

3.2.1. Figuras retóricas en los collages y textos de Moro: la vinculación con el mundo arcaico	129
3.2.2. Los usos de la figura cabeza en la obra de Moro	132

CONCLUSIONES 134

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 137

ANEXO 149

PROYECTO CURATORIAL

INTRODUCCIÓN

La Historia del Arte, muchas veces, olvida que no solo existe un modo de expresión de lo sensible en el tiempo. La preponderancia de una expresión sobre otras resalta una hegemonía sin poder medir el valor que pueden poseer estas últimas. ¿Dónde hallamos aquel arte que parece pertenecer a la Historia del olvido? ¿Qué tal si planteamos una revisión de las exposiciones realizadas en determinado tiempo? Estas son organizadas con intención de mostrar una estética y tal acción, en la mayoría de los casos, obedece al arte que impera en el momento, y, en menor medida, puede implicar enfrentar este orden.

Al observar el planteamiento de la Historia del Arte peruano de inicios del siglo XX, advertí su marcado enfoque en el Indigenismo como arte predominante, y su consideración como vanguardia artística. En los años treinta, llega al punto de convertirse en una estética generalizada que se repetirá en diversas exposiciones de todas las formas posibles: lo prehispánico como ornamental, escenas costumbristas, etc. Desde este punto conflictivo, imaginemos una estética opuesta a la hegemónica, articulada y realizada por el artista César Moro en 1935, mediante una exposición en la conocida galería de la Academia de Música Alcedo. Tal evento se halla aún oculto, de lo cual deriva la omisión y relego valorativo de la obra pictórica de César Moro en la historia del arte peruano del siglo XX.

Tengamos en cuenta, también, que una exposición de arte se dirige necesariamente a un receptor y que el discurso que esta ofrece es, justamente, para que éste forme parte de él. En el caso de la Exposición de 1935, se visibilizan imágenes que hasta el momento no se habían expuesto en

ninguna sala peruana. Ello ejemplifica una propuesta innovadora y que compete a un público que, ante la sorpresa de los objetos allí mostrados, aceptará o rechazará aquello que ve, pero, de todos modos, será parte ya de su imaginario visual.

La obra de César Moro ha sido mencionada y comentada por diversos autores, pero no se le ha dado el lugar que merece en la Historia del Arte peruano, pues no se ha contado con la profundidad adecuada para analizarla debidamente. Las exposiciones que se realizan luego de su muerte son ejemplos de intentos de reivindicar su obra plástica. La primera de ellas, organizada por Fernando de Szyszlo y Carlos Quizpez Asín, se presenta en 1957 solo con sus obras en óleo pastel en el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), pues Moro las estaba preparando para exponerlas antes de fallecer. Tres décadas después, en 1990, en la Alianza Francesa de Lima, se organiza una retrospectiva. Y, en el año 2000, Rodrigo Quijano organiza una muestra en el Centro Cultural España. A pesar de este esfuerzo, no se logró realzar merecidamente el trabajo de Moro y reconocer sus alcances.

Esta tesis se centrará en elaborar un análisis que demuestre la importancia de César Moro en las artes plásticas del Perú. Para ello, se toma como eje de investigación la exposición de 1935, y se propone un método para comprender su obra plástica y reconocer que esta fue una vanguardia para las artes plásticas en el Perú del siglo XX. ¿Y por qué hablamos de una vanguardia? La exposición fundamenta su posición crítica y revolucionaria; además, perfila su estética y compromiso con el arte. Esto nos conduce a reconocer en Moro a un artista comprometido con su práctica, pues se preocupó por tener un discurso ético, sensible y argumentativo. A partir de estos tres últimos aspectos, se han dividido los capítulos de esta tesis, puesto que estos desembocan en la realización de la mencionada exposición.

En el primer capítulo, juega un rol importante la investigación en diarios de la época con un enfoque especial en las exposiciones, con lo cual se percibe que la estética indigenista es la dominante; por lo tanto, resulta posible establecer los aspectos que hicieron de esta una hegemonía. También se redime del olvido y la falta de mención en nuestra Historia del Arte, por ejemplo, que la exposición de 1935 contó con un texto crítico favorable en la prensa escrita. Este contexto permite que la realización de la exposición de Moro sea tomada como un acto revolucionario a la que le compete a una propuesta de estirpe vanguardista. A su vez, se estiman otros documentos para demostrar nuestro cometido. Dicha muestra contó con un catálogo, el cual ha sido analizado desde diversas posiciones para, en este capítulo, entenderlo como una toma de posición contra el Realismo. Asimismo, se considera *Los anteojos de azufre* como un manifiesto escrito en 1934, previo a la realización de la exposición, ya que nos inserta con más precisión a este evento.

El segundo capítulo está enfocado en la experiencia de César Moro dentro del Hospital Víctor Larco Herrera y su posterior adhesión al grupo surrealista. Ello tiene como hilo conductor al psicoanálisis. Desde este punto, será posible comprender el aspecto formal de las obras de Moro presentadas en la exposición teniendo en cuenta que este no solo obedece a una representación superficial, sino a una intención del artista a partir de la experiencia con los pacientes psiquiátricos. Por ello, para este capítulo, se han tomado en cuenta los postulados de Freud desde dos aspectos: el autoconocimiento del artista y el valor teórico que este brinda a su concepción de arte. Se ha hecho un trabajo minucioso dentro de los archivos del Hospital Víctor Larco Herrera hallando bibliografía de la época que nos introduce a la recepción del psicoanálisis en el Perú, principalmente, por los doctores Honorio Delgado y Hermilio Valdizán. Entre estos documentos, se cuenta con los dibujos hallados en el museo del Hospital, pertenecientes al taller

de arte que Delgado dirigió desde 1922. Para la selección de dibujos de los pacientes psiquiátricos, se ha hecho comparaciones formales con la obra de Moro desde el material utilizado: la tinta, y el soporte, el papel. Fue necesario pensar en cómo se lleva a cabo un dibujo a tinta, ya que este material implica seguridad en el trazo o, por el contrario, se presentan líneas dubitativas o temblorosas. También existe la posibilidad de, por ese temor, utilizar lápiz primero para luego pasar la tinta, pero siempre siguiendo un solo trazo. Tales características se acercan a los principios del dibujo automático practicado por los surrealistas. Del mismo modo, cobran relevancia los retratos en témpera sobre tabla o cartón. En ese sentido, la expresión del material juega un rol importante para comprender el discurso del artista visto en la exposición de 1935.

En el tercer capítulo, se abordar  el discurso de Moro visto desde la imagen considerando que esta posee dentro de sí misma un discurso teórico autorreflexivo. Ello se evidencia en los *collages*, que se analizarán a partir del método retórico que propone Stefano Arduini en *Prolegómenos a una teoría general de las figuras (2000)*, lo cual será explicado en el capítulo y nos conducirá a comprender que estas obras de Moro tienen los elementos necesarios para ser analizadas bajo la misma técnica metodológica con la que se procede en los poemas. De esta manera, ubicaremos el aporte teórico de Moro a las artes plásticas considerando las bases del surrealismo con particularidades que nuestro artista considera necesarias de acuerdo al contexto artístico peruano con el que se enfrenta. En esta sección de la tesis, se constata el valor de la obra de César Moro que no había sido identificado en estudios anteriores y que, a pesar de la dificultad, se ha podido resolver siguiendo paso a paso sus escritos, dibujos, poemas, y su variada y vasta producción artística.

La principal dificultad de esta investigación se halló en el acceso a la obra plástica de César Moro. Esto se debe a que gran parte de ella, actualmente, se encuentra en el Museo Getty de Los

Ángeles (USA), donde se han realizado importantes investigaciones, por ejemplo, de la historiadora Michele Greet. Los conocimientos que se aportan en este trabajo de investigación ofrecen el reconocimiento a un ejemplo de artista completo, con una propuesta constructiva, que se ve desplegada en su proceso creativo, y que se espera se constituya en una gran motivación para futuros creadores.



1. CÉSAR MORO FRENTE A LA ESTÉTICA INDIGENISTA PREDOMINANTE EN LA ESCENA ARTÍSTICA LOCAL DE LOS AÑOS TREINTA

Este primer capítulo ubicará la propuesta vanguardista de César Moro resuelta en la Exposición realizada en 1935 en las salas de la Academia Alcedo dentro de un contexto artístico donde prevalecía la estética indigenista. En la investigación, se podrá evidenciar que en las salas de esta academia de música se realizaban en su mayoría exposiciones de esta tendencia, desde los más destacados artistas del grupo indigenista hasta los que siguieron esta línea pictórica como tendencia. Ante tal entorno, este capítulo considera el camino y difusión que hicieron posible la inserción y aceptación de la estética indigenista en las instituciones artísticas tanto en las galerías de arte como en la Escuela Nacional de Bellas Artes, espacios indispensables para la difusión.

El Indigenismo fue un programa que se basó en la representación nacional dentro de los países andinos latinoamericanos, siendo un modo de revalorar la identidad remitiéndose a sus orígenes y, a la vez, una estrategia para formar parte de la modernidad en un plano global. Para la investigadora Michele Greet, “In countries with large Native American populations, Indigenism countered the threat the process of *mestizaje* posed to the maintenance of indigenous cultural heritage, superseding *mestizaje*, *latinity*, or *criollismo* as a unifying mechanism” (2009, p.14).

Es por ello que se presenció el desarrollo de este movimiento en países como México, Perú y Ecuador posicionando al indio como: “the symbol of national identity created a unified Indo-Latin American front that opposed Northern imperialism and challenged European cultural dominance” (Greet, 2009, p.14). En nuestro país, esta perspectiva se difundió desde discursos nacionalistas con el estímulo de José Carlos Mariátegui y la revista *Amauta*, que se publicó entre 1926 y 1930. En esta revista se publicó artículos con diversos puntos de vista acerca de la realidad del indígena. En ella, el pintor José Sabogal y sus discípulos participaron como

ilustradores. En tal momento, el Indigenismo pictórico se asoció a estos postulados de carga, también, política.

Desde esta alianza la denominación Indigenismo se consideró también en la pintura. Nos menciona Schwarz, por su parte, el hecho de que

(...) aunque las vanguardias artísticas tenían como denominador común la oposición a los valores del pasado y a los cánones artísticos establecidos por la burguesía del siglo XIX y comienzos del XX, ellas se distinguieron no sólo por las diferencias formales y por las reglas de la composición, sino por su toma de posición ante las cuestiones sociales. (Schwartz, 2002, p.42).

El Indigenismo se trató de una vanguardia sobre todo por el segundo punto mencionado por Schwarz, es decir, por su postura sociopolítica en el contexto peruano de inicios del siglo XX. Cobran sentidos aspectos sociales como el sometimiento del indígena y la desigualdad nacional. Tal como afirma Greet, (...) “it coincided with an activist stance and progressive attitudes toward Native Americans” (2009, p.17). Sin embargo, desde el punto de vista del enunciamiento de su discurso, se establecieron como un movimiento motivado por grupos de intelectuales que no se originó dentro de las comunidades nativas. En ese sentido, si bien su vanguardismo no es formal, sí contiene una carga, como se dijo, política pese a que su perspectiva no fuese realmente indígena, sino solo una percepción de ella.

En los años veinte, el programa indigenista se vuelve trascendental para el contexto histórico peruano. Si bien siguió un programa ideológico tanto en la política, la literatura y en las artes plásticas, la imagen se difundió de tal manera que ya no solo obedecía a este programa, sino a la representación de temas recurrentes por parte de artistas que lo siguieron como tendencia, lo cual

les daba posibilidad de ser aceptados en galerías de arte y el circuito artístico local. Tal como afirma William Rowe

El indigenismo de los años veinte y treinta en el Perú era un fenómeno complicado y contradictorio. Por un lado, estaba la idea de que la restauración de justicia al indio (<<la reivindicación del indio>>) era un paso esencial en cualquier revolución social. Esta era la creencia de José Carlos Mariátegui, pensador marxista, y estaba también expresada en la ideología del influyente partido aprista. Pero al mismo tiempo, el indigenismo fue usado como *slogan* por una serie de grupos e individuos que estaban muy lejos de querer una revolución social. Para algunos era una convocatoria a rechazar todo lo español como ajeno, para otros una advertencia a la clase dominante de que estaba en peligro de ser derrocada, para otros una bandera bajo la cual los intelectuales provincianos podían unirse contra el exclusivismo de la capital [...] Así pues, su interés por el indio no le dio de ninguna manera un significado o dirección común. (1979, 258 - 259)

Se comprende también el por qué las galerías de arte acogieron esta estética, antes de ser una postura política dentro de la revista *Amauta*, pues se hallaba acorde con la representación pictórica nacional que se buscaba desde inicios del siglo XX estimulada por el artista y crítico Teófilo Castillo y su programa de reconstrucción nacional a través de la pintura. Este canal sociocultural de la época dio entrada a la obra inicial de José Sabogal a este circuito artístico local.

En los siguientes puntos, será necesario resaltar la aceptación de la estética indigenista por parte de la institución artística local y su hegemonía en los años treinta, lo cual recrea la tensión artístico-cultural ante la propuesta vanguardista de César Moro hacia 1935, más de una década

después de la aparición del Indigenismo pictórico. Bajo esta hegemonía, el proyecto de vanguardia surrealista para el Perú liderado por César Moro ejerció una crítica hacia conceptos utilizados en la propuesta indigenista y la presencia de pautas pictóricas asociadas al Realismo mimético. También el mecanismo de la institución artística por no ver otras posibilidades en el arte de esa época. Los siguientes puntos mostrarán cómo se insertó el indigenismo pictórico a las galerías, la escuela de Bellas Artes y la pequeña escena artística local limeña, lo que, en años posteriores, habiéndose estabilizado esta propuesta, dificultó la inserción de otras alternativas estéticas. La primera que se preocupó por mostrar nuevos procedimientos fue la Exposición de 1935 organizada por César Moro, la cual antecede a la conocida Exposición de los Independientes realizada en 1937¹.

En principio, para entender la Exposición de 1935 organizada por César Moro como una vanguardia, se pondrá especial enfoque en la carga de sentido bélico del término vanguardia, ya que, según las formaciones de acción militar, este término refería al primer grupo de avanzada, la “guardia de adelante” encargada de dirigir la marcha en tanto cumple funciones de búsqueda de enemigos y obtención de los mejores puntos de batalla para que el cuerpo militar pueda acceder al campo bélico. Sin embargo, debemos adecuar esta concepción a un funcionamiento estético; de ahí que nos es útil retomar el carácter de avanzada en tanto conducta de exploración y fundamentación para insertar una propuesta en un contexto artístico hegemónico. De igual modo, el espacio donde se introduce lo propuesto resulta ser el campo social para apartar concepciones culturales ya fijadas. Desde esta perspectiva, este término se refiere a (...) “la capacidad de forzar a todos los miembros de una sociedad a decidirse sobre una propuesta que no proviene de ella misma” (Sloterdijk, 2011, p. 21). Ello nos aproxima a lo que conocemos por vanguardia en

¹ Alfonso Castrillón en *Tensiones generacionales* (2000) menciona la propuesta de César Moro como “amateur”.

sentido estético, pues se suele considerar el carácter combativo y de enfrentamiento que diversos grupos artísticos asumieron ante la tradición cultural europea a inicios del siglo XX. Con ello, la propuesta de César Moro será analizada a partir de este carácter ya que fue realizado en un espacio recurrente en las exposiciones indigenistas, además de contar con un programa surrealista, siendo selecto con el material mostrado.

1.1.La escena artística local

La producción artística va configurando nuestra cultura a partir de su aparición en diversos espacios, sean estos públicos o privados. Cabe resaltar que, en el Perú, específicamente en Lima, se pueden tomar en cuenta dos espacios que fomentaban el arte a inicios del siglo XX: el Museo de Historia Nacional² y la Academia Concha³. Luego, se abriría el taller de arte en la Quinta Heeren⁴ y la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1919.

Acerca de este contexto, Mirko Lauer señala que “Las exposiciones eran pocas, al extremo de no existir locales especiales para ellas, que se realizaban en los bien dispuestos salones de los fotógrafos elegantes de Lima” (Lauer, 2007, p.57). Uno de estos salones pertenecía al fotógrafo Luis Ugarte, donde, en 1918, expusieron sus obras los pintores Bernardo Rivero y Benavides Gárate⁵ (ver la *fig. 1*). La casa Welsch, dedicada a la venta de regalos de matrimonio, también

² Max Uhle y Emilio Gutierrez se encargan de esta institución. “El Museo fue, sobre todo a partir de Gutierrez, el embrión de la presencia estatal en el arte y la arqueología” (Lauer, 2007, pp. 56 – 57)

³ Precursora de la Escuela Nacional de Bellas Artes, por incentivar a las prácticas artísticas. (En: Lauer, 2007, p. 57)

⁴ Taller de pintura al aire libre (1906 – 1916) “La academia fue instituida por el pintor y crítico de arte Teófilo Castillo, que se estableció en la letra L de la Quinta Heeren, en el actual distrito de Barrios Altos en Lima.” (Villegas, 2016, p. 75)

⁵ “Los artistas nacionales Bernardo Rivero y Benavides Gárate, asociados para exhibir su trabajo al público, han inaugurado un interesante salón de pintura...” (Anónimo. En: *Variedades*, 27 de julio de 1918, año XIV, p. 547)

funcionó como galería, donde, en 1919, expuso el dibujante Raúl María Pereyra (Castillo. En *Variedades*, 1919, p. 54).



Fig 1. Sala perteneciente al fotógrafo Luis Ugarte. Las obras están dispuestas en caballetes, sobre muebles y en el suelo.

Un aspecto del salón del Círculo de Bellas Artes.

Un espacio que fue ganando concurrencia fue la famosa tienda de pianos alemanes conocida como “La Casa Brandes”. Su importancia fue establecida desde la exhibición presentada en 1919, denominada por Castillo como “La exposición Brandes” (En: *Variedades*, 1919, p.159), la cual “operó como una suerte de balance de figuras y tendencias de la década que concluye” (Lauer, 2007, p.57). Este espacio se siguió utilizando y, paralelamente, desde mitad de los veinte, se activa la Academia de Música Alcedo⁶ como sala de exposiciones, la cual fue ganando cada vez más prestigio. De este modo, para el ámbito de las artes plásticas, era necesario acceder a estos espacios y a las personas concurrentes para ser reconocido en esta reducida escena legitimadora.

Dentro de este contexto artístico, se debe tomar en cuenta la función del mencionado crítico y artista Teófilo Castillo. A partir de su influencia, ejercida a través de sus comentarios y artículos en medios de prensa como el diario *El Comercio* y la revista *Variedades*, puede afirmarse que Castillo “[se] convirtió en el más importante e influyente crítico de arte de la época” (Villegas,

⁶ Actual Conservatorio Nacional de Música. La fecha de apertura de sus salas de exposiciones es un aproximado. No hay investigación que ahonde en el tema de los espacios de exposición.

2006, p. 48). Aprovechó tal posición y acceso mediático de manera consciente, pues promovió el “Impresionismo” y el proyecto de “Reconstrucción nacional” a través de la pintura. De este modo, Teófilo Castillo

(...) crea un discurso de identidad que evoluciona desde una visión localista basada en la evocación virreinal (1910), posteriormente incursiona en el tema precolombino como definitorio de la identidad (1912) hasta concluir en una propuesta más ambiciosa de identidad nacional por medio de la pintura de paisajes (1916) que es paralela con una búsqueda por definir un arte peruano” (Villegas, 2006, p.14).

Para Castillo, era importante la inclusión de un discurso nacionalista en la pintura, lo cual constituía para él un ingrediente que hiciera que tal manifestación plástica se perciba particularmente como peruana. En su crítica a pinturas de artistas, enfatizó con severidad la ausencia de temas nacionales. Tal es el caso de García Calderón y su álbum de paisajes, del cual comenta que “le sobraba <<francesismo>> y le faltaba <<peruanismo>>” (Villegas, 2006, p.96). Esto como un ejemplo de sus comentarios de afán patriótico. Las opiniones de Castillo estaban basadas en los colores utilizados posibles características de la conformación de un arte realmente peruano.

A través de Mirko Lauer, nos es posible resaltar la estrategia desplegada por Castillo mediante el acceso mediático con el que contaba, puesto que “Realizó una actividad de comentario, elogio y censura semanal que muchas veces debió exceder los límites de lo artístico, sobre todo a raíz de su interés voluntarista por inventar un movimiento plástico allí donde no lo había” (2007, p.65). Desde esta afirmación, se comprende el por qué recalca el planteamiento de una recreación de la historia como un pasado mejor al dedicarse a recordar el tiempo del virreinato peruano.



Fig. 2. Teófilo Castillo. 1918. *Funeral de Santa Rosa*. Óleo sobre lienzo. 99 x 204 cm. Museo de Arte de Lima.

Para ello, ejerció ácidas críticas hacia artistas cuyo trabajo no se correspondía con su programa nacionalista e impresionista. Para Lauer, el nacionalismo de Castillo resultaba “aristocratizante”, pues no aceptaba otras tendencias en la pintura. Por un lado, se postulaba en contra del academicismo en el sentido técnico del parecido fotográfico:

No hace mucho se exhibió en calle Mercaderes el retrato de un conocido músico, que a pesar del piano y la semejanza casi asombrosa, casi sudaba por todos los poros del lienzo [aduciendo que cualquier persona que sepa mirar arte consideraría este como un] bodrio agrio de sabor rabioso bosevikista. (En: *Variedades*, 1919, p.191).

Por otro lado, está la crítica que hace en 1919 a la obra experimental de José María Eguren:

Al interprete delicado, sutil, primoroso, consciente de la Naturaleza, que era Eguren, se ha sucedido un brocheador de vaguedades con tendencias extrañas hacia lo heterodáctilo, disparatado, y, que, en el léxico, ortodoxo simbolista se llama campanudamente: *pintura de almas...* (En: Tarazona, 2003, p.314).

Esta crítica sacó del contexto artístico local a todo aquello que no tuviera la postura pictórica que Castillo sugería postulándose como carácter necesario la inclusión del tema peruano en la pintura de la época. Es a partir de esta aproximación que surge el apoyo al artista José Sabogal, quien, luego de su estancia en Argentina, en la provincia de Jujuy, donde se dedicaba ya a la pintura de paisajes, retorna al Perú y es insertado a la escena artística local.

1.1.1. La inserción del indigenismo pictórico a la escena artística local

La búsqueda pictórica de José Sabogal era similar a la de Teófilo Castillo tanto por el estilo pictórico (a pesar de no ser exactamente impresionista, pero sí de pincelada gruesa) como por los temas propuestos ligados a la presencia del indígena con rastros del proceso de mestizaje, manifiesto en la vestimenta y costumbres de los personajes de sus pinturas y haciendo de este un fenómeno cultural propio del Perú. Estos cubrían modelos del pasado colonial y el prehispánico.



Fig. 3. José Sabogal. 1919. *Cuzqueña a misa*. Óleo sobre tela. 85 x 72 cm. Museo de Arte de Lima



Fig. 4. José Sabogal. 1925. *Alcalde de Calca*. Óleo sobre tela. 128 x 96 cm. Colección particular.

Notemos, en la fig. 3, la mujer cuzqueña acudiendo a misa sujetando la biblia, actividad insertada en la colonia mediante la religión católica, además, del vestido y el velo que cubre su cabeza. Se asoma un indígena detrás con un poncho y diseños tejidos, vestimenta de rasgos que conserva el indio prehispánico. En la fig. 4, se puede observar al “Alcalde Calca”, un indígena que conserva su tradición, pero, a la vez, lleva una cruz en el pecho. Elementos claros del mestizaje peruano.

José Sabogal retorna al Perú, luego de su periplo por Europa, entre Roma, España, Francia y el norte de África, donde acrecienta su aprendizaje artístico. Luego, se dirige a Buenos Aires donde estudia en la Academia Nacional de Bellas Artes⁷ y llega a ser docente de dibujo en la Escuela Normal de Jujuy. A su llegada, se instala en el Cuzco y elabora varias pinturas entre 1918 y 1919, las cuales serían presentadas en su primera exposición en Lima denominada *Impresiones del Ccosco* en la ya conocida Casa Brandes.

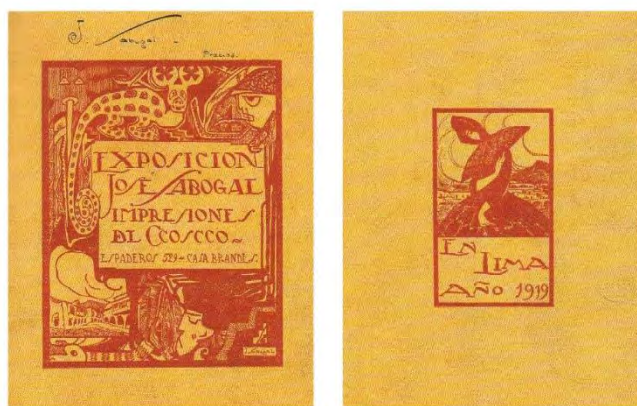


Fig. 5. Catálogo de la exposición *Impresiones del Ccosco*. 1919. 19.5 x 15.5 cm. Archivo José Sabogal, Lima.

⁷ Debido al Centenario por la independencia de Argentina se estaba fomentando la construcción de un arte nacionalista “argentino” (En: Majluf y Wuffarden, 2003, p.10)

Telas pintadas en el		CVZCO	
Del 20 de Noviembre		1918 al 20 de Mayo de 1919	
1	Cuadro Ponga Cuena	20-43	Tela para exhibitor
2	Pongo	20-50	Mariela Prado y Ugarteche - Lima
3	Paradisiaco marit	20-55	Tela para exhibitor
4	Barrio de Carmenca	20-58	Carmen Roggero - Lima
5	Calle de los claustrales	21-00	Varela y Orbegoso (Clovis) - Lima
6	Barrio de Carmenca	21-02	Carmen Roggero - Lima
7	Chuspi a misa	21-03	Tela para exhibitor
8	La Señoracha	21-04	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
9	Barrio de Carmenca	21-05	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
10	Barrio de Carmenca	21-06	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
11	Barrio de Carmenca	21-07	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
12	Barrio de Carmenca	21-08	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
13	Barrio de Carmenca	21-09	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
14	Barrio de Carmenca	21-10	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
15	Barrio de Carmenca	21-11	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
16	Barrio de Carmenca	21-12	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
17	Barrio de Carmenca	21-13	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
18	Barrio de Carmenca	21-14	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
19	Barrio de Carmenca	21-15	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
20	Barrio de Carmenca	21-16	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
21	Barrio de Carmenca	21-17	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
22	Barrio de Carmenca	21-18	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
23	Barrio de Carmenca	21-19	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
24	Barrio de Carmenca	21-20	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
25	Barrio de Carmenca	21-21	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
26	Barrio de Carmenca	21-22	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
27	Barrio de Carmenca	21-23	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
28	Barrio de Carmenca	21-24	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
29	Barrio de Carmenca	21-25	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
30	Barrio de Carmenca	21-26	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
31	Barrio de Carmenca	21-27	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
32	Barrio de Carmenca	21-28	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
33	Barrio de Carmenca	21-29	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
34	Barrio de Carmenca	21-30	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
35	Barrio de Carmenca	21-31	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
36	Barrio de Carmenca	21-32	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
37	Barrio de Carmenca	21-33	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
38	Barrio de Carmenca	21-34	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
39	Barrio de Carmenca	21-35	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
40	Barrio de Carmenca	21-36	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
41	Barrio de Carmenca	21-37	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
42	Barrio de Carmenca	21-38	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
43	Barrio de Carmenca	21-39	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
44	Barrio de Carmenca	21-40	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
45	Barrio de Carmenca	21-41	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
46	Barrio de Carmenca	21-42	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
47	Barrio de Carmenca	21-43	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
48	Barrio de Carmenca	21-44	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
49	Barrio de Carmenca	21-45	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
50	Barrio de Carmenca	21-46	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
51	Barrio de Carmenca	21-47	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
52	Barrio de Carmenca	21-48	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
53	Barrio de Carmenca	21-49	Dr. Alberto Sotomayor - Lima
54	Barrio de Carmenca	21-50	Dr. Alberto Sotomayor - Lima

Fig. 6. Cuaderno de apuntes de José Sabogal. Se puede ver la lista de los cuadros que pintó y que luego vendió en la Casa Brandes.

Esta exhibición tuvo muy buena acogida, ya que vendió veintisiete obras de las treinta y siete que presentó, a las familias más influyentes y adineradas⁸. Según Majluf y Wuffarden, “esa muestra marcaría el inicio del indigenismo en la plástica y abriría un ciclo de combate y vindicación, a la vez estética y social, del indio en el Perú” (2013, p.24).

Esta temática, que se insertó en la escena artística local a partir de su visibilidad en las exposiciones de arte, iría ganando lugar en los siguientes años.

⁸ “De un total de 37 cuadros (33 oleos y 4 dibujos), se lograron vender 27: María Prado Ugarteche adquirió *Pongo*; *El Tambo e Indio de la quena*; Varela y Orbegoso (Clovis), *Barrio de Carmenca*; Pedro Roggero, *Chuspi cárcel*; Miguel Checa, *Casa del Marques condenado*; el más conspicuo de la oligarquía civilista, Antero Aspíllaga: *Cuzqueña a misa y La Señoracha*”. (En: Torres Bohl, 1989, p.19)

1.1.2. La estética indigenista en la Escuela Nacional de Bellas Artes

En 1920, José Sabogal ingresa como docente a la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA)⁹. Es ahí donde inserta su propuesta a los estudiantes de dicha institución incentivando al arte que él concebía como peruano, línea que era propuesta del mismo modo por el escultor Manuel Piqueras Cotoquí, artista sevillano docente de escultura. Este se hallaba enfocado desde el dibujo y pintura en vivo siguiendo pautas del Realismo, característico en la creación a partir de la pintura del modelo en vivo. Sabogal estandariza la utilización de modelos indígenas en los talleres de la ENBA. Tal como afirman Majluf y Wuffarden, “se iban introduciendo con fuerza los modelos indígenas, tanto por iniciativa de Sabogal como de Manuel Piqueras Cotoquí, los cuales llegarían a adquirir una presencia gravitante al abrirse la tercera exposición anual de la ENBA, correspondiente a 1922” (2013, p.36).



Fig. 7. Exposición anual. 1922. Archivo de la Escuela Nacional de Bellas

⁹ Fundada el 28 de setiembre de 1918 bajo el gobierno del presidente José Pardo y Barreda. Esta se creó debido al intenso pedido de Teófilo Castillo.



Fig. 8. Jorge Vinatea Reynoso. 1922. S/t. Foto: Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Fig. 9. Anónimo. 1922. S/t. Foto: Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Por otro lado, el presidente Augusto B. Leguía brinda visibilidad a las propuestas indigenistas. Esto se evidenció en la importancia que el gobierno brindó a la Escuela de Bellas Artes. Un ejemplo es el encargo de la decoración del Salón Ayacucho en 1924, el cual fue diseñado por Manuel Piqueras Cotoí y decorado por José Sabogal y sus alumnos del taller de pintura. Se incluyeron, asimismo, algunos otros aspectos de decoración con motivos prehispánicos hechos por Elena Izcúe.

La decisión del gobierno de Leguía de comisionar la decoración de esta obra a un grupo de profesores y alumnos de la ENBA implicaba el reconocimiento de los logros alcanzados por ese centro de estudios durante su primer lustro de fundación, como ejemplo del adelanto experimentado por el Perú moderno, que era necesario dar a conocer dentro y fuera del país (Majluf y Wuffarden, 2013, p.58).

Carla Di Franco, en su tesis *Un palacio para el presidente: El salón Ayacucho (1924) identidad y nación en el mecenazgo artístico de Augusto B. Leguía* (2016), analiza el discurso del presidente; con ello, considera que “revela sus exigencias más precisas: que consiga ser un lugar

fastuoso que genere admiración en los invitados; que sea un espacio artístico”. Además, recalca lo mencionado por Leguía: “dotar al salón del mayor arte posible”; luego, considera que el fin de este pedido artístico obedecía a la necesidad de que este “recinto nos sitúe en el pasado, haciéndonos recordar los momentos de riqueza y esplendor”. La autora, además, afirma que “El salón entonces no fue solo el ambiente más lujoso de Palacio sino además un espacio donde se llevaría a cabo una puesta en escena a través del arte” (p.45). El estilo del salón era neo-peruano, es decir,

(...) una mezcla de elementos estructurales europeos y de repertorios decorativos precolombinos- su decoración interior, compuesta por grandes telas pintadas para la ocasión, constituía la mejor expresión del rumbo nacionalista asumido corporativamente por la escuela y del surgimiento definitivo de una <<escuela peruana>> de pintura. (Majluf y Wuffarden, 2013, p. 58)

De ahí que, con el apoyo del gobierno, esta adquiriera más visualidad en los espacios expositivos, así como un carácter oficial en la categoría institucional.



Fig.10. Manuel Piqueras Cotoí. 1924. Salón Ayacucho. Palacio de Gobierno. Fotografía reproducida en ‘Ciudad y campo y Caminos’, n. 4 (enero de 1925)



Fig. 11 Siglo XVIII. *Escenas callejeras*.
 Fig. 12. *Tapadas*. 1924. Óleo sobre tela.
 333 x 233 cm. Palacio de Gobierno del
 Perú.

En la ENBA, Sabogal logra la aceptación de un grupo de estudiantes, los cuales llegarán a ser parte del grupo indigenista liderado por este pintor. Ellos son Camilo Blas, Julia Codesido, Teresa Carvallo y Enrique Camino Brent. Estos discípulos aprenderán de su maestro y seguirán sus pasos en la representación del indígena y sus costumbres asumiendo en parte la ideología nacionalista postulada por José Carlos Mariátegui y la revista *Amauta* (1926 – 1930), mediante sus participaciones en esta revista. Ello condujo a que este movimiento desarrolle un programa también ideológico.

Por otro lado, ya con José Sabogal como docente en la ENBA, surgieron nuevos artistas que se adherían a esta tendencia, pero no necesariamente participaban de esta postura ideológica, lo cual se evidenció en las exposiciones de fin de año de los alumnos que culminaban sus estudios en la Escuela de Bellas Artes. Acerca de una de ellas, referida a la de 1929, el 15 de enero de 1930 aparece en *El Comercio* un artículo donde se menciona el premio a la mejor obra. El crítico Clodo Aldo comenta la gran cantidad de producción artística, entre dibujos y pinturas de un total de setenta y nueve alumnos, pero pese a ello considera que “en la mayor parte de los casos el logro no ha coronado la intención de los expositores, resultando de ello un heterogéneo conjunto de cuadros balbucientes unas veces, torpes otras y solo muy pocos dignos de sincero elogio por su

concepción y ejecución”. Dentro de estos pocos, se encuentra el pintor Alejandro Gonzales Trujillo, conocido como Apu-Rímak¹⁰, quien se llevó la medalla: “Gonzales es un singular caso de devoción a su arte, de fuerte temperamento y de grandes posibilidades”. Con ello, destaca algunas de sus obras expuestas. Una de ellas es *La manta roja* descrita como (...) “feliz alarde decorativo, trabajado en forma sintética, con una india lindamente ataviada que se apoya contra un fondo de tonos graves” (Aldo, 1930). Esta imagen (fig.13) evidencia la tendencia pictórica del momento en los talleres de la ENBA.



Fig. 13. Alejandro Gonzales (Apu Rimak). *La manta roja*. 1929. Óleo sobre tela.

José Sabogal asume el cargo de director de la ENBA en 1932, año de la muerte de Daniel Hernández, pero el nombramiento fue oficial en 1933. Una vez en el cargo, Sabogal logró el nombramiento de Julia Codesido como profesora auxiliar de dibujo y pintura; y, en febrero del año siguiente, se designaba a Camilo Blas en cargo similar. A esto se sumaba Teresa Carvallo,

¹⁰ Para comprender mejor la obra de este artista peruano, se sugiere revisar la tesis de María Sol Romero Sommer *Apu – Rimak. Alejandro Gonzáles Trujillo (Apurímac 1900 – Lima 1985)*.

quien ejercía la docencia desde 1931 (En: Majluf y Wuffarden, 2013, p.88). De esta manera, se impulsó con más fuerza la estética indigenista en los estudiantes de dicha institución. Del mismo modo, seguir estas formas aseguraba acogida en el circuito artístico limeño.

Este fortalecimiento académico se observa en las fig. 14 y 15, fotografías de los talleres de la ENBA donde predominaban los modelos indígenas.



Fig. 14. Taller de pintura. 1934. Foto: Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes.



Fig. 15. Taller de escultura. 1935. Foto: Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

De este modo, se perfila el auge de la estética indigenista en un nivel institucional y oficial, pues su expansión se hacía visible en los motivos que iban pintando las generaciones de artistas jóvenes.

1.1.3. La estética Indigenista en las galerías de Arte en los años treinta

Como señalamos anteriormente, si bien en los años veinte la Casa Brandes resultó un espacio deseado por los artistas para realizar exposiciones a finales del veinte y parte de los años treinta, es la Academia de Música Alcedo la que figura como un espacio prestigioso destinado a las exposiciones de arte. Las exhibiciones ahí efectuadas tuvieron una tendencia indigenista, además de, en algunos casos, contar con la asistencia de personalidades políticas como la del presidente de la república.

Una exposición importante fue la dedicada a las xilografías de José Sabogal¹¹. En noviembre de 1929, en *El Comercio*, se anuncia la inauguración de “una Exposición de xilografías que ha de sacudir fuertemente la inercia de nuestro ambiente artístico”. Además, la nota resalta que “Fue preciso que en Buenos Aires se dijera que Sabogal xilógrafo no tenía nada que envidiar a Sabogal pintor para que nos percatáramos de esta realidad, y estudiásemos la manera de repetirla con visos de originalidad...” (Aldo, 1929, p. 3). Cabe resaltar que fue la primera exposición individual de xilografías que Sabogal realiza en el Perú y que da pie a la reapertura y prestigio de las salas de exposición de la Academia Alcedo¹², a la vez que se acentúa el corte de tipo indigenista en esta sala.

¹¹ Esta exposición de real trascendencia no es analizada en el libro más importante acerca de la obra de José Sabogal, publicado con motivo de la retrospectiva que se hiciera en el Museo de Arte de Lima en el 2013.

¹² “La simpática sala de la Academia Nacional de Música en la calle de la Minería, cerrada desde la interesante exposición del pintor Ricardo E. Flórez, se reabrió en noviembre con una muestra de xilografías de José Sabogal.” (En: *Amauta*, p. 98, No. 27)



Fig. 16. Anuncio de la Exposición de xilografías de José Sabogal.

En 1930, Julia Codesido realiza su primera exposición individual en esta misma sala. Carmen Saco escribe sobre las pinturas que mostrará la artista como preámbulo a su muestra.

“... son una luz que ilumina la sensación confusa de nuestras almas, dándonos la clave de una idea nueva; la idea fundamental de nuestro destino, que se revelará en el crisol de las sangres filtradas, o corriendo paralelas, porque de nuestra tragedia racial, de nuestro drama biológico, brotará nuestra vida nueva, nuestra nueva civilización enriquecida, con dones espontáneos y mutuos.” (En: *Amauta*, 1929, p.18)



Fig. 17. Julia Codesido. 1929. *Arcilla dorada*. Óleo sobre tela.

“Pudor casi primitivo en el sentido indígena del desnudo. Pudor no relacionado con la falta de vestido sino con una obsesiva eroticidad del cuerpo. Pudor sin cultura, sin decadentismo, sin espejo: pureza” (Xavier Abril. En: *Catálogo de la exposición de Julia Codesido. Amauta*, No XXVII, 1929. p. 100)

En febrero de 1931, en el mismo recinto, expuso el pintor cajamarquino Juan Villanueva “Bagate”¹³. Es el mismo presidente de la República, Luis Sánchez Cerro, quien inaugura la “exposición de 48 óleos costumbristas” (Torres, 1989, p. 83). Además, el presidente adquirió la obra *El Acusado* “para decorar el palacio de la plaza de armas” (Torres, 1989, p. 83). Para Torres Bohl, este acontecimiento significaría que “El indigenismo había recibido de alguna manera una aceptación de parte del gobierno de Sánchez Cerro” (1989 p. 83).

Posteriormente, el pintor cajamarquino Mario Urteaga¹⁴ realizó su primera exposición en Lima, que se inauguró el 17 de octubre en este mismo espacio. Presentó un total de veintitrés cuadros

¹³ Su obra se puede ver en: <http://www.bagate.org/elartista.htm>

¹⁴ “Sabogal se encontraba de paso por Trujillo rumbo a Cajabamba en 1920. En aquella circunstancia, en que el joven estudiante de derecho, Camilo Blas, pintaba cuadros costumbristas en sus ratos libres, tuvo la ocasión de conocer a Sabogal, pero recién tendrá la oportunidad de conversar con él en Lima cuando le dice: <<Usted es un gran pintor. Ingrese a la Escuela. El autodidacta se cree que es un genio. Pero nadie va a descubrir lo que ya está descubierto. Mientras se pueda hay que aprender>>” (Entrevista hecha por Torres Bohl, 1989, p. 60) “Entusiasmado con este consejo y viendo que <<había un pintor que pintaba el Perú>>. Camilo Blas se matriculó en la Escuela de Bellas Artes. Posteriormente viajó a Cajamarca y conversando con un tío suyo sobre estas nuevas posibilidades de pintar libremente el Perú, lo convenció para que deje de pintar corazones de Jesús. Ese tío, fotógrafo de oficio, y de nombre Mario Urteaga, años más tarde, en 1934, expondrá con gran éxito, en Lima, gracias a los auspicios de su sobrino y el maestro Sabogal.” Entrevista realizada a Camilo Blas. (En: Torres Bohl, 1989, p. 60)

expuestos de los cuales logra vender doce. Debe contarse, para esta exhibición, con la positiva acogida de la crítica, especialmente de Carlos Raygada, conocido comentador de la época

Con la más simple naturalidad del mundo, el señor Urteaga se ha presentado aquí, recién llegado de su tierra, recurriendo a su sobrino, el pintor Camilo Blas, para que le organice una exposición [...] Se trata de un pintor de generación espontánea, autodidacta absoluto, formado y desarrollado en el campo de sus propias tierras cajamarquinas, en las que vive hace largos años, consagrado a las nobles tareas de la agricultura, cuyos descansos dedica a la tarea de la pintura. (En: *El Comercio*, 25 de octubre de 1934, p.21.)

A continuación, en la fig. 18, se puede observar la sala de exposiciones de la Academia Alcedo, en la inauguración de la exposición de Mario Urteaga.



Fig. 18. “Inauguración de la muestra de 1934 en la Academia Alcedo. El artista [Mario Urteaga] aparece con las manos cruzadas, entre Camilo Blas y María Wiese. También se ve a José Sabogal y Horacio H. Urteaga. De los cuadros se distingue (de izquierda a derecha): *La captura de Atahualpa*, *Rincón de casa-hacienda* y *Crepúsculo*”. Fuente: Mario Urteaga. *Nuevas miradas*. p. 290.

Fig. 19. Mario Urteaga. 1934. *Rincón de casa hacienda*. Óleo sobre tela. 81.5 x 57.5 cm. Pinacoteca “Ignacio Merino”, Municipalidad de Lima.

Fig. 20. Mario Urteaga. 1933. *Crepúsculo*. Óleo sobre tela. 70 x 51 cm. Banco Central de reserva del Perú, Lima.



Otro ejemplo que nos permite revelar la intensa inserción de la estética indigenista en el medio artístico, pero con un sesgo ornamental, es la muestra del artista José Molina. En el diario *El Comercio*, con fecha sábado 9 de marzo de 1935, en la sección “De Arte”, se lo presenta como uno de los más importantes difusores de “la plástica incaica” y que, a partir del estudio de piezas antiguas que ha querido trasladar al presente para el público actual, “Molina los aplica a objetos de uso doméstico y de adorno del hogar” (p.5). A través de estas piezas, se comenta que introduce una suerte de “estilo Tiahuanaco”. Además, incluye “estatuillas patinadas, imitando marfil viejo, principalmente una que representa un alcalde cuzqueño, de fuerte expresión”. Luego, proceden a invitar al público lector a la próxima exposición, en este caso pictórica, en la Academia Nacional de Música Alzedo, que inaugura el “día lunes 11 del presente a horas 6 p.m.”



Fig.21. José Molina. 1935. Esculturas ejecutadas en pasta de piedra. En: *El Comercio*, sábado 9 de marzo de 1935.

En *El Comercio* del viernes 15 de marzo de 1935, aparece un anuncio acerca del pintor puneño Carlos Rubina. En el artículo, mencionan que “Continúan siendo muy visitados los salones de la Academia <<Alzado>>” y que es ahí donde se exhiben los cuadros del pintor en mención. El artista representa en su pintura su natal Puno y el lago Titicaca, y “En muchos de sus cuadros encontramos muy bien tratados las costumbres y el ambiente de los indios ccollas, personajes que siempre están llenos de movimiento y fuerza” (p. 4). Se hace mención de algunos de sus cuadros y de algunos retratos hechos en carboncillo, uno de ellos adquirido por el director de *El Comercio*.



Fig.22. Carlos C. Rubina. 1935. *La Cosecha*.

Esta lista de exhibiciones consigue que se comprenda a la Academia Alcedo como un espacio de exhibición importante en la década del treinta, solicitado por artistas que circulaban en la escena artística local, lo que privilegia y, a la vez, confronta la exhibición de César Moro realizada en este recinto en 1935.

1.2. La Exposición de 1935 organizada por César Moro en la Academia Alcedo

En las páginas anteriores, ha sido descrita la predominancia de la estética indigenista en la escena artística local. Tal recorrido nos resulta necesario para comprender cómo, por otro lado, acontece una nueva postura estética como la postulada por César Moro; sin embargo, no se le prestó la atención debida para comprenderla y valorarla en sus reales dimensiones y alcances. Este dilema se ha mantenido hasta la actualidad en la Historia del arte peruano. Por lo tanto, ¿cómo podemos comprender la aparición de una propuesta estética como la presentada por César Moro?

1.2.1. El evento expositivo

En mayo de 1935, César Moro realiza la *Exposición de las obras de Jaime Dvor, César Moro, Waldo Parraguez, Gabriela Rivadeneira, Carlos Sotomayor & María Valencia* en la Academia Alcedo.

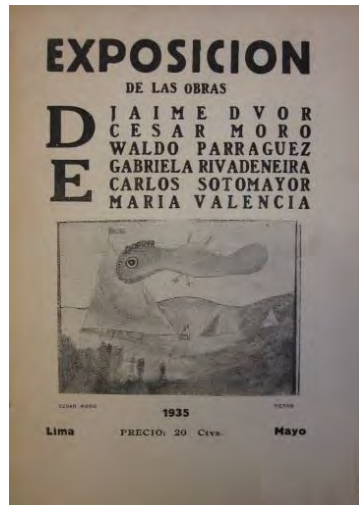


Fig. 23. Portada del catálogo de la exposición.

En el diario *La Crónica* del miércoles 1 de mayo, anunciando el evento, se lee: “Próxima Exposición artística en la Academia de Música Alcedo”; luego, figuran como organizadores César Moro y María Valencia¹⁵. A su vez, el poeta peruano Emilio Adolfo Westphalen también fue parte de la organización, lo cual no ha sido señalado con suficiencia aún; en sus memorias, nos recuerda: “Con Moro colaboré en la publicación del catálogo de la primera exposición de pintura surrealista realizada en Lima en 1935 y que escandalizó al público” (Westphalen, 2004, p. 497). Del mismo modo, Moro, en una de las cartas que le envió hacia 1946, le recuerda: “Nunca antes habían visto nada semejante, ni insolencia mayor que *nuestra* exposición del 35” (Moro, p. 1946).

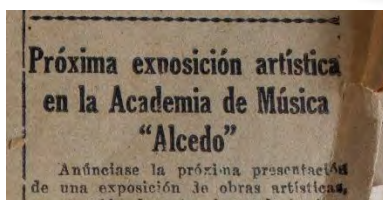


Fig. 24. Diario *La Crónica*.



Fig. 25. Diario *La Prensa*.

¹⁵ “Moro convenció a la artista chilena María Valencia, de paso por Lima, a que colaborara con él en una exposición no muy extensa, pero que iba a constituir la Primera Exposición propiamente del subconsciente” (Coyné. En: Biblioteca de México, No 13,1993, p. 17)

Además, se hace mención a todos los artistas participantes “Jaime Dvor, Waldo Parraguez, Carlos Sotomayor y Gabriela Rivadeneira”. Esta exposición duraría del tres al quince de mayo. En el siguiente anuncio del diario *La Prensa*, el 4 de mayo de 1935, al siguiente día de la inauguración, una nota se titula “Exposición surrealista en la academia Alcedo”; luego, señalan la concurrencia de un “Numeroso público, entre los que pudimos anotar distinguidas personas de nuestras esferas sociales y artísticas, asistió al acto”.

Emilio Adolfo Westphalen describe el espacio y la exposición como “Una sala utilizada más que ocasionalmente para exhibir <<obras de arte>>” (Westphalen, 1985, p.71), que “se cubría de imágenes desmedidas e insólitas pero que había que admitir pues se guardaban las apariencias: las pinturas y los trozos de papel pegados tenían marco y había objetos sobre pedestales – todo ello dentro del local habitual” (1985, p.71). La exposición congregó al público usual en estos espacios. En la actualidad, no hay un análisis pertinente sobre esta exposición a pesar de ser estimada como la “Primera Exposición Surrealista Latinoamericana”¹⁶. Además, es denominada, a los dos días, en un anuncio del diario *La Prensa*, como “Surrealista” (Lima, domingo 5 de mayo de 1935).

César Moro presentó 38 obras entre dibujos, *collages* y pinturas; Jaime Dvor presentó tres obras; Waldo Parraguez, una escultura; Gabriela Rivadeneira, una “madera”; Carlos Sotomayor, seis dibujos; y María Valencia, dos pinturas y un *collage*. Los artistas invitados eran de nacionalidad chilena y cuatro de ellos pertenecían al grupo “Decembristas”¹⁷. La mayor cantidad de obras eran de César Moro, lo cual demuestra su vasta producción pictórica.

¹⁶ En la revista *Minotaure* de 1937, André Breton afirma que esta exposición es una manifestación surrealista, además, E.A. Westphalen escribe un artículo en 1985 titulado “La primera exposición surrealista en América Latina”.

¹⁷ Waldo Parraguez, Jaime Dvor, Gabriela Rivadeneira y Carlos Sotomayor. Artistas chilenos promovidos por el poeta Vicente Huidobro. Algunos de ellos pertenecientes al proyecto de “escuela activa” realizado en Chile en 1928,



Fig. 26. Algunas de las obras de César Moro presentadas en la Exposición de 1935

En el “Suplemento dominical” de cuatro páginas del diario *La Prensa*, llamado *Letras – Artes – Ideas*, el 5 de mayo de 1935, aparece un comentario donde se define la exposición como efectuada por un grupo de “artistas revolucionarios”; además, se comenta que “Las dos salas ostentaban más de cincuenta cuadros, todos de concepción inesperada para los que normalmente visitan las exposiciones de pintura”. La exposición realmente resultó excepcional para el medio artístico de la época, pues, según el diario, se vieron “Formas extrañas y colores insólitos,

con intercambios con la Bauhaus. En: Maulen, D. (2014). Intercambios directos y reinterpretaciones de la HfG Bauhaus en Chile (Parte I). Chile: archdaily.pe. <http://www.archdaily.pe/pe/02-345928/intercambios-directos-y-reinterpretaciones-de-la-hfg-bauhaus-en-chile-parte-i>

puestos en una libertad que debió exasperar a los profesores meticulosos de perspectiva”. En sentido general, se interpreta el carácter de la exposición como “Algo polémico, en plan beligeró, el programa interesó mucho como un complemento a la sugestión general de esta muestra especial, juvenil y nueva entre nosotros.” Asimismo, se reafirma que “La mayoría de las obras pertenecen a César Moro”. Acerca de los cuadros de Moro, mencionan que “El artista vierte en ellos con originalidad muy enérgica su mundo de formas y de colores emancipados”, a lo cual añaden “Un mundo de poesía, de sueño, de imagen, que no es el mundo de los topógrafos y agrimensores; pero que es sin embargo lleno de realidad y patetismo”. Luego de describir las obras de Moro, proceden a mencionar la inclusión de los otros artistas en la exposición: “El resto de los artistas colabora a la exposición con muy pocos cuadros. María Valencia, con dos pinturas y un collage, nos deja entrever su temperamento exquisito y suave. De los demás es difícil decir nada que no sea su entonación con el conjunto de las salas.” Se menciona el catálogo como parte de la muestra considerándola “una verdadera revista”. Desde este comentario es posible resaltar las intenciones del artista que configuran un arte que explora en sus composiciones un proceso que se aleja del incentivado en la Escuela Nacional de Bellas Artes, como se mencionó en puntos anteriores, donde el proceso creativo parte de mecanismos asociados al Realismo con la representación de modelos en vivo.

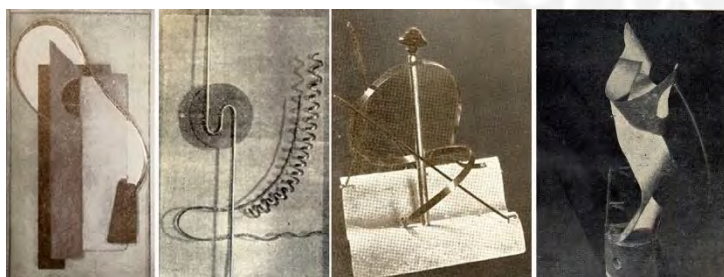


Fig. 27. Obras de: Gabriela Rivadeneira, Jaime Dvor y Waldo Parraguez.

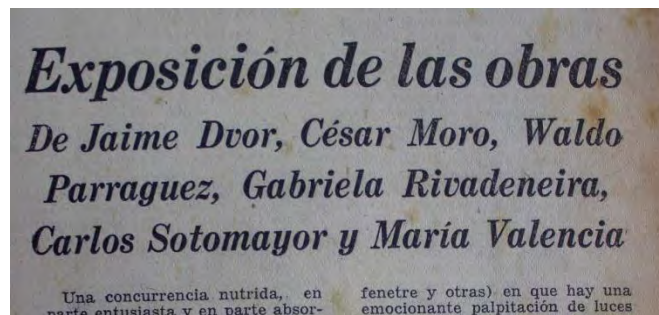


Fig. 28. Texto crítico aparecido en el diario *La prensa* el 5 de mayo de 1935,

Es necesario resaltar nuevamente que la exposición organizada por Moro se efectuó en la Academia de Música Alcedo, espacio donde se realizaba en su mayoría exposiciones de estética indigenista, por ser la tendencia de la época. No obstante, este espacio no tuvo problemas en acoger una muestra distinta. Es por ello que, por el prestigio del espacio y la concurrencia que solía tener, hay aceptación por parte del público y de la crítica, que la considera una propuesta nueva en la escena artística local.

1.2.2. La crítica a la estética indigenista desde el catálogo de la Exposición de 1935 y otros textos

Debe estar claro que una exposición es una acción discursiva equivalente a un planteamiento que compromete el acontecer de la escena artística en determinado momento artístico e histórico. La propuesta expositiva de Moro nos permite dar un sentido a su obra plástica ante la cual, muchas veces, los limitados análisis solo señalan el rasgo de su variedad con lo que no se llega a nada preciso.

Al analizar el catálogo de la exposición, en algunos textos de Moro y la acción misma de organizarla y realizarla, se puede atisbar el contexto artístico cuya accesibilidad a proposiciones

nuevas se complica por la hegemonía de la estética indigenista. En 1935, Moro se enfrentó a las pocas alternativas de visibilidad del contexto artístico limeño debido al limitado acceso a los espacios de exhibición y la falta de un público abierto a nuevas representaciones, los cuales favorecían a la estética indigenista. Pero este artista, llegado hacía un año a Lima luego de residir durante nueve en París, contrapone una propuesta coherente y articulada. Delimita su concepción del arte, su práctica, contenidos y fines. Por ello, ejerce una actitud de enfrentamiento y rechazo a toda idea de arte ya asentada, tradicional u oficial, que compromete a todo el contexto del arte peruano.

Hacia 1925 y en el Perú las ideas sobre la vida, el arte, el amor: la Poesía eran cuantiosamente fáciles, improvisadas, bucólico-líricas y apresuradas; continúan siendo el triste patrimonio de la mayoría gris y espesa de los intelectuales del Perú y de los que sin profesar de intelectuales tienen una opinión. (Moro, 1958, p. 6)

Los comentarios, del mismo modo, pueden ser direccionados hacia la predominancia de la pintura indigenista, ya que esta se corresponde con los aspectos que César Moro critica.

Tatarkiewicz (2002) nos ayuda a entender que los elementos a analizar mencionados (catálogo, organización de la muestra y otros textos de Moro) funcionan realmente como parte de la postulación de una vanguardia.

La exposición programática será el artefacto por excelencia para la comunicación visual con el público. La participación en ella, por sí misma, es recibida por el público como una metáfora de la pertenencia a determinado colectivo y a su ideario, esté o no articulada dicha agrupación. En consecuencia, el paradigma estético o de lenguaje visual resultante del conjunto incluido en una exposición alternativa será también instrumentado y recibido como una pieza compacta de ese

proceso de construcción teórica emprendido por el conjunto de las vanguardias. [A su vez, los escritos son otro] soporte más eficaz a través de diversas formas de articulación: ensayos y todo tipo de textos teóricos, manifiestos y textos programáticos, textos de carácter autointerpretativo o didáctico, proclamas, llamamientos... (pp. 239 - 240)

Teniendo en cuenta el carácter de enfrentamiento que una vanguardia supone. Se debe empezar por analizar el catálogo. Las excesivas exposiciones de estética indigenista en un espacio tan visitado como la Academia Alcedo y que, dentro del mismo, Moro realice una exposición, hace evidente una conciencia de enfrentamiento ante la cerrazón del ámbito artístico limeño de la época: “Se abren, se cierran las exposiciones; se abren, se cierran las ventanas que renuevan el aire” (Moro, 1935, p.1). Por ello, con una actitud de encarar tal contexto, Moro afirma: “Esta exposición muestra, sin embargo, tal cual es, por primera vez en el Perú, una colección sin elección de obras destinadas a provocar el desprecio y la cólera de las gentes que despreciamos y que detestamos” (Moro, 1935, p.1).

Pero la evidente actitud de enfrentamiento no compromete solo los aspectos externos a la producción de las imágenes, sino que incluye lo que estas contienen como propuesta artística. Así, simultáneamente, inserta su postura frente a la pintura.

En el Perú, donde todo se cierra, donde todo adquiere, más y más, un color de iglesia al crepúsculo, color particularmente horripilante, tenemos nosotros la simple temeridad de querer cerrar definitivamente las posibilidades de éxito a todo joven que desee pintar esperamos desacreditar en tal forma la pintura en América, que ni uno solo de esos bravos e intrépidos pintores pueda ya enfrentarse a la tela, sin sentir la urgencia de mandar todo al Diablo y de hacerse reemplazar por un aspirador mecánico (Moro, 1935, p.1)

César Moro despliega su concepto de “Realismo”, analogía que identifica como “aspirador mecánico”, máquina cuyo funcionamiento es el de absorber lo que encuentra al paso. Con esta concepción, se refiere drásticamente a una pintura cuya función predominante es tomar fielmente la realidad en sus representaciones sin distinción profunda de estos elementos. Lo que parece criticar Moro es un quehacer artístico que resulta sin efectividad hacia la tercera década del siglo XX. Se entiende que la propuesta que él desplegaba contrariaba radicalmente la representación realista, ya que se ponía en práctica un sistema de condiciones y objetivos nuevos para el arte. Esta postura estaba ya definida en *Los anteojos de azufre*, manifiesto que escribe en 1934, un año antes de la exposición: “En cuanto al arte, por quien haga mejor, en la forma más exterior, un cuadro cualquiera, el más banal, de la naturaleza, en lo que ésta tiene de más superficial e irrisorio” (Moro, 2016, p.26). Esta posición se reafirma con la cita de Rene Crevel dentro del catálogo: “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, ese es el realismo” (1935, p.8).

La postulación de Moro frente al Realismo en cuanto a la imagen representada contiene no solamente una crítica sin tapujos a una fórmula de representación aplicada; también rechaza las funciones externas al arte que puede cumplir, ya que la concepción fiel de la realidad se revela como una acción pasiva e inerte: el realizar este tipo de arte se sugiere como un acto cobarde que no pretende cambiar lo establecido¹⁸. De este modo, se establece una brecha entre la representación artística de la década del 20 y la siguiente, a la que pertenecen las imágenes postuladas por Moro.

¹⁸ En “La realidad a vista perdida” publicada en *Letras de México II*, No 11, noviembre de 1939, Moro hace una crítica a la pintura a partir del Realismo “La pintura se diluye en un viaje, sin aventura, sin emoción, sin porvenir: el folklore, el retrato, la naturaleza muerta, el afán de llegar, ¿De llegar a qué?” (Moro, 2003, p. 181)

Asimismo, en *Los anteojos de azufre*, la crítica se dirige al ámbito político de la época. Moro encara las esculturas públicas, imágenes valoradas por la sociedad que son construidas y difundidas por el Estado. Estas suelen usarse como materializaciones del poder oficial a través de la representación de contenidos que lo fundamentan. En tal sentido, puede afirmarse que estos monumentos públicos abandonan el carácter de obra artística y prestan fines nacionalistas o de apoyo estatal. Una de las imágenes criticadas por César Moro es el “único monumento grandioso que existe en Lima; señalamos el monumento a Petit Thouars como la inagotable y magnífica ilustración delirante, palpitante y obscena del complejo de castración.” (Moro, 1958, p.8). Este monumento realizado por el escultor Artemio Ocaña e inaugurado en el gobierno de Augusto B. Leguía, en 1924, homenajea la hazaña que hiciera el almirante francés Petit Thouars, defensor de Lima durante la ocupación chilena, mediante la imagen de una mujer, quien representaría a esta ciudad por la corona que lleva puesta, entregándole rosas como signo de agradecimiento por este gesto heroico. Sin embargo, el artista ironiza con suma acidez tal afán patriótico reduciendo al “complejo de castración” la relación entre estos personajes.



Fig. 29. Artemio Ocaña. *Monumento a Petit Thouars*. Financiado por el gobierno de Augusto B. Leguía e inaugurado el 7 de diciembre de 1924.

Además, se refiere también a otro monumento que ubicado “a proximidad de un ministerio representa con un verismo frenético [...] un hombre en ademán de golpear, valiéndose de un instrumento de trabajo” (p. 8). Podemos suponer, con cierta seguridad, que se trata de una escultura de tono político-social, pues se indica

la monstruosidad del trabajo asalariado; he aquí un hombre pagado para, en medio de bellas hojas naturales, perpetuar el simulacro del trabajo; estereotipado como una piedra despojada de toda significación; imbécil como un gesto privado de su concatenación lógica; perseverante, estereotipado a golpear infatigable [...] con el instrumento que lo esclaviza y lo hace el igual de una bestia mecánica de un autómeta peligroso. (Moro, 1958, p.8)

La crítica de Moro se centra en la valoración social del “hombre asalariado” como parte del reconocimiento de la entrega del ser humano a todo un sistema de producción que alcanza niveles estatales en medio de un periodo donde la modernización y el auge económico eran las principales búsquedas gubernamentales. Por supuesto, para Moro, semejante imagen no posee rasgo alguno de valoración; en cambio, representa a una “bestia mecánica” como imagen reivindicativa en un espacio ciudadano. Así mismo, considera a este tipo de persona como “un autómeta peligroso”, frase análoga a “un aspirador mecánico” en alusión a los pintores, mencionado en su posición contra el realismo, lo cual indica esa aceptación del presente tal cual aparece, sea en el trabajo monótono diario como en la pintura.

Tal crítica a los proyectos de esculturas patrióticas que el Estado realiza en espacios públicos se extiende, posteriormente, a una posición frente a un gobierno autoritario y a la nula democracia de los años veinte y treinta. Ello se hace evidente en el boletín CADRE, que fundó en 1936 junto a los poetas Manuel Moreno Jimeno y Emilio Adolfo Westphalen.

En el año 1936, en el Perú y en la isla penal del “Frontón”, no hace quince días aun, se ha flagelado a 20 prisioneros políticos por el delito de haber reclamado 4 de entre ellos en favor de 2 hombres que agonizaban [*sic.* por agonizaban], de pie, en el calabozo donde no puede estarse sino de pie. La flagelación, la tortura, LA PERSUASION por medio de sacos mojados de arena, la submersión [*sic.* por sumersión], etc., etc. son procedimientos corrientes en el régimen de terror y embrutecimiento que sufrimos desde hace siglos en este país feudal bajo Leguía, bajo Sánchez Cerro, bajo Benavides.” (Moro, Moreno Jimeno, Westphalen, p. 69, 2016)

A causa de la publicación de este boletín Moro se vuelve un perseguido político y tiene que exiliarse en México, pues ataca intensamente al gobierno de Benavides.

Nuestras clases dominantes no podían estar al margen de la aplicación de esta arma que hoy constituye el último recurso de los explotadores de todo el mundo en su lucha contra los pueblos y los movimientos revolucionarios: el fascismo. Es esto lo que está poniendo en práctica la dictadura de Benavides, con las variantes propias de un país semi-colonial como es el nuestro. (Moro, 2016, p. 85)

Si bien se ha verificado que la crítica a la predominancia de la estética indigenista se hace desde la misma realización de la exposición, esta misma, en años posteriores, se hace más directa y explícita al ver la cerrazón cada vez más fuerte de la hegemonía indigenista. Y la evidencia es el texto “A propósito de la pintura en el Perú”, aparecido en el único número de la revista *El uso de la palabra* en 1939.

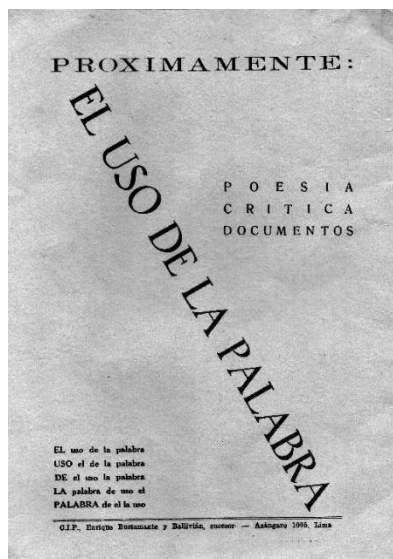


Fig. 30. Contratapa del catálogo de la Exposición de 1935, anunciando la próxima publicación: *El uso de la palabra*.

La pintura indigenista no se vio eclipsada por el proyecto surrealista de Moro. A pesar de haber tenido fortuna crítica, este fue desplazado por las innumerables exposiciones y proyectos indigenistas.

El indigenismo es la piedra de toque. O se es indigenista, o se es un farsante; o se pintan en la forma más primaria y más ajena a la pintura, con la mentalidad más atrasada, indios sin relleno, indios como figurones de feria, o se es el afrancesado más perdido que haya podido producir la suave patria sumergida desde hace milenios en la opresión. (Moro, 2016, p.94)

Además, como ya se mencionó, Sabogal, siendo director de la Escuela de Bellas Artes, difunde la estética indigenista a los estudiantes, lo cual induce a que el medio artístico esté conformado solo por esta tendencia.

La Escuela de Bellas Artes en el Perú es el baluarte más fuerte de esta anodina tendencia: de ella salen, año tras año, hasta la náusea, los innumerables mantenedores del arte cretinizante, los que creen cumplir

con la misión profundamente trastornadora del Arte, devorando diariamente su ración de indio al óleo”. (Moro, 1939, p.7)

La vanguardia surrealista que Moro establece en la Exposición es una antítesis del Indigenismo, pues este movimiento se basaba en la construcción de una identidad peruana a partir de un concepto realista (de ahí la crítica al Realismo) como la “Raza”, establecido en el proceso de colonización y de la representación de costumbres relacionadas al mestizaje peruano – español, temas que Moro rechazaba. “Vinieron los españoles y con ellos el cortejo horripilante de las virtudes cristianas.” (Moro, 1958, p. 19). Dentro de ello, se debe añadir la religión católica y sus representaciones de procesiones, lo cual indica que el Indigenismo en ningún momento propone romper con el proceso cultural de enraizado en la Colonia. Antes bien, desarrollada con plena consciencia en la década del cuarenta, la concepción de mestizaje manejada por Sabogal se define a partir del encuentro entre lo español y lo prehispánico. Mientras que Moro considera una “barbarie” la representación de la procesión del señor de los Milagros.

No eran los españoles, que por boca de uno de los suyos, un jesuita naturalmente, el P. Aranda, se vanaglorian de destruir hasta seis mil encarnaciones del demonio en un solo día (se refiere a los admirables y sensacionales vasos del Perú), los sandios conquistadores, los que pudieran traer a nuestro pueblo una nueva forma valida de pensamiento, ellos no pensaban sino en forma de iglesia; así reemplazaron el templo del Sol, en el Cuzco, con una iglesia católica, arrasando hasta los cimientos el templo solar. (Moro, 1939, p.7)

El texto *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina* de Aníbal Quijano (2000) afirma que la raza “fue asumida por los conquistadores como el principal elemento constitutivo,

fundante, de las relaciones de dominación que la conquista imponía. Sobre esa base, en consecuencia, fue clasificada la población de América, y del mundo después, en dicho nuevo patrón de poder” (2000, p.202); por lo tanto, “La idea de raza, en su sentido moderno, no tiene historia conocida antes de América” (2000, p.202). Estas formas de dominación abolieron todo sistema cultural existente, en este caso, en los antiguos peruanos. Es por ello que fueron los conquistadores quienes despojaron a los conquistados de su idea de conformación de la cultura.

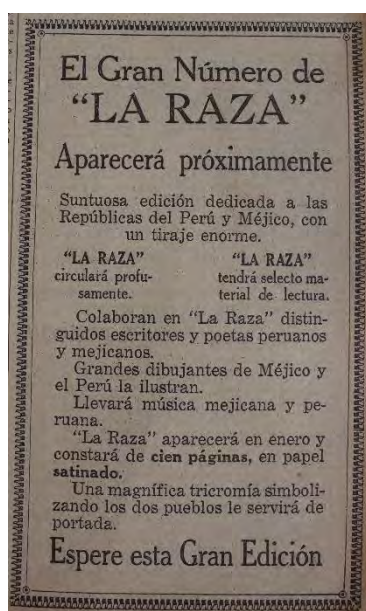


Fig. 31. Anuncio aparecido en: *La prensa*, 20 de enero de 1930

En cuanto a la religión católica, los conquistadores “forzaron -también en medidas variables en cada caso- a los colonizados a aprender parcialmente la cultura de los dominadores en todo lo que fuera útil para la reproducción de la dominación, sea en el campo de la actividad material, tecnológica, como de la subjetiva, especialmente religiosa” (Quijano, 2000, p.210). Esto motivó a la pérdida y “colonización de las perspectivas cognitivas, de los modos de producir u otorgar

sentido a los resultados de la experiencia material o intersubjetiva, del imaginario, del universo de relaciones intersubjetivas del mundo, de la cultura en suma.” (Quijano, 2000, p.210)

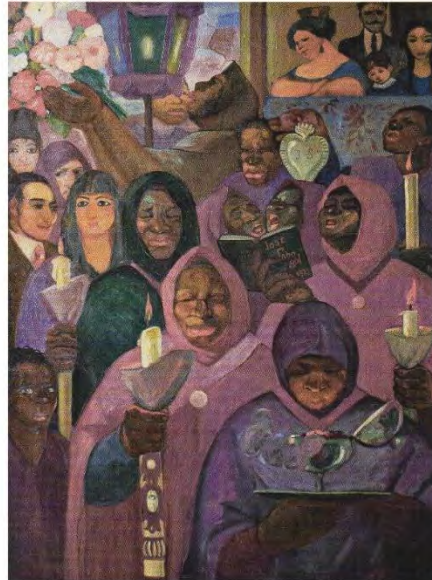


Fig. 32. José Sabogal. 1923.
Procesión del Señor de los Milagros.
Óleo sobre tela. 100 x 75 cm. Colección particular.

Como parte del proceso creativo, para Moro, el concepto de Raza y la idea de Religión, no debían formar parte de la vida presente en el Perú de la tercera década del siglo XX y de la producción del individuo creador, elementos que observa en la pintura indigenista.



Fig. 33. En: *El Comercio*, viernes 23 de marzo de 1934.

A partir de este punto, es necesario comprender no solo que Moro propuso una vanguardia contra-indigenista, sino determinar los elementos y reglas específicas de la misma; en otros términos, responder a la pregunta ¿qué tipo de vanguardia postula César Moro?

2. LA INFLUENCIA DEL PSICOANÁLISIS Y EL SURREALISMO EN LA EXPOSICIÓN DE 1935

2.1. La influencia del psicoanálisis en la formación artística de César Moro

Desde muy joven, César Moro empezó su carrera artística dedicándose a las artes gráficas para revistas y libros de autores de la época. Hacia 1922, la obra plástica de Moro, solo con diecinueve años, y su hermano Carlos Quizpez Asín, que contaba con veintidós en dicho año, coincidían “en un simbolismo modernista”, el cual se relacionaba con “el Art Nouveau, Blake, los prerrafaelitas ingleses, Beardsly, Moreau y Klimt, cuya influencia llegó a los Nabis y demás partidarios del simbolismo para luego pasar al Art Déco” (En: Villegas, 2016, p. 321). Quijano, también, considera su obra de los años veinte como “delineadas tintas art nouveau” (2000, p.16).



Fig. 34. César Moro. 1922.
Diseño de carátula. 9.5 x
7.5 cm.



Fig. 35. César Moro. 1921. *Sin título.*
Tinta y acuarela sobre papel. 17 x 12.5
cm.

Prueba de su actividad artística es una carta de 1923 dirigida a su ya mencionado hermano en la cual comenta que está preparando una exposición: “Estamos a 6 de setiembre y todavía no he visto el local: Pretendo conseguir Brandes, si no puedo ya tengo listo otro local para lanzarme sobre él. Espero que no me rechacen de los dos” (Moro, 2012, p.38); continúa contando acerca del enmarcado de los cuadros que presentará: “Casterot me ha regalado catorce o quince; Alina me regaló cinco y yo con lo poco que de vez en cuando me cae no sé de donde, he comprado el resto” (Moro, 2012, p.40).

Considerando la producción artística de Moro en los años veinte, he hallado un dibujo, que se diferencia de aquellos diseños con línea tan precisa mencionados en el párrafo anterior. Ver la fig. 36, de Ca. 1924¹⁹.

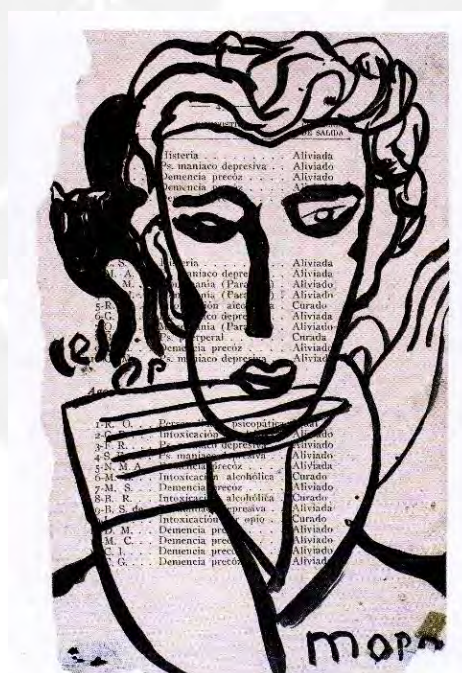
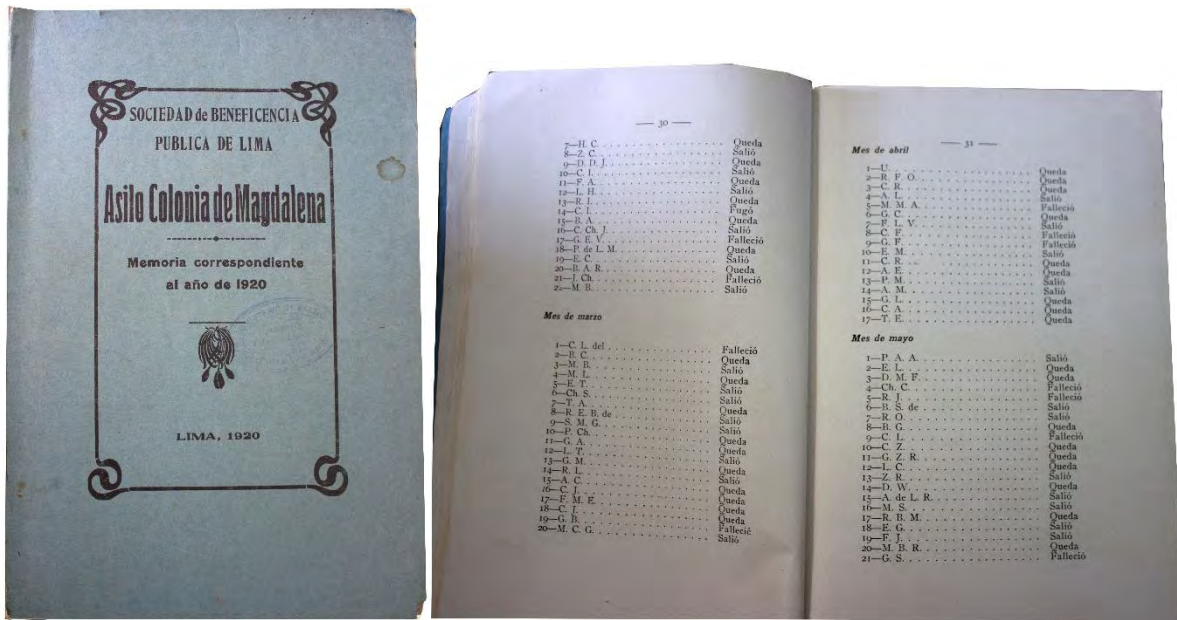


Fig. 36. César Moro. Ca. 1924. S/t. Tinta sobre papel. 26 x 16.5

¹⁹ Por la tipografía de la firma, donde la R se asemeja a una P, firma que se ve en obras como *Señora deme a mí* de 1925 y *Mitología Indiana* de 1924.



1-R. O.	Personas con psicopática	Aliviado
2-C. B.	Intoxicación	Aliviado
3-F. R.	Ps. maniaco depresiva	Aliviado
4-S. F.	Ps. maniaco depresiva	Aliviado
5-N. M. A.	Demencia precoz	Aliviada
6-M. S.	Intoxicación alcohólica	Curado
7-M. S.	Demencia precoz	Aliviado
8-B. R.	Intoxicación alcohólica	Curado
9-B. S. de	Intoxicación por opio	Aliviada
10-D. M.	Demencia precoz	Aliviado
11-M. C.	Demencia precoz	Aliviado
12-C. I.	Demencia precoz	Aliviado
13-C. G.	Demencia precoz	Aliviado

1-C. L. del	Falleció
2-B. C.	Queda
3-M. B.	Salió
4-M. L.	Queda
5-E. T.	Salió
6-Ch. S.	Salió
7-T. A.	Queda
8-R. E. B. de	Salió
9-S. M. G.	Salió
10-P. Ch.	Queda
11-G. A.	Queda
12-L. T.	Salió
13-G. M.	Salió
14-R. L.	Salió
15-A. C.	Queda
16-C. J.	Queda
17-F. M. E.	Queda
18-C. J.	Queda

Fig. 37. Sociedad de Beneficencia pública de Lima. Asilo Colonia de la Magdalena: “Memoria correspondiente al año 1920”. Libro anual de estadísticas acerca de los pacientes del Hospital.

Como se puede observar, es de tinta sobre una hoja de un libro de estadística psiquiátrica que deja ver diversos resultados: *Histeria...aliviada, Ps. Maniaco...depresiva...Aliviado, Demencia precoz...Aliviado...*, (ver la fig.37). El rostro de líneas imprecisas se perfila andrógino y de la cabeza emerge un gato negro. En la inscripción que se encuentra debajo de las patas curvas del gato, se puede distinguir el nombre *Cesar*, el cual se completaría con la firma Moro, pero la “a” se asemeja más a una “o” y, al estar *Ces* separado de *or* por la pata

curva que hace las veces de apóstrofe, se lee *Ces'or* (fig. 38). Si asumimos el idioma francés, estaríamos frente a la frase: “Esto es oro” y la marca fonética²⁰ produce una similitud al nombre *Cesar*²¹. De este modo, es del gato que emerge de su cabeza de donde, a la vez, emerge su nombre y “el oro”²².



Fig. 38



Fig. 39

En 1923, Moro²³ cambió su nombre para no coincidir con el de su hermano, debido a que los dos eran artistas: “Curiosa es la coincidencia tuya conmigo. La cuestión esa del nombre ha sido siempre para mí una tortura...” (Moro, 2015, p.38); pero este no es el único motivo. Se inicia así el camino para construir una nueva identidad²⁴. Se puede considerar para la interpretación de este dibujo el poema *Parque zoológico*, publicado el 25 de enero de 1925 en

²⁰ En una carta a su hermano Cesar Moro escribe acerca de su nuevo nombre: “No sé qué te parecerá el nombre, a mí me suena bien, es eufónico” (Moro, 2015, p.38). Eufonía: Efecto acústico agradable que resulta de la combinación de sonidos en una palabra o en una frase.

²¹ Cabe resaltar que Moro ya tenía conocimiento del idioma francés ya que estudió en el Colegio jesuita de la Inmaculada “solo conserva buen recuerdo de las clases de francés; en lo demás: conflictos.” (Coyné, 1958, p. 6)

²² Moro menciona su cambio de nombre porque es eufónico, podríamos decir también que el nombre Cesar Moro obedece a la fonética de *ces' amour*, en traducción al español *El amor*. Sin ser exactos con el idioma francés por ser una referencia fonética.

²³ De Alfredo Quizpez Asin a César Moro.

²⁴ Se podría tomar como la aceptación de su homosexualidad a través de este dibujo y el cambio de nombre.

*El Norte*²⁵ de Trujillo. André Coyné comenta este poema como “...el parque zoológico del que su abuelo materno era director y al que debía las mejores horas de su infancia” (Coyné, 2003, p.281). En el poema, se lee lo siguiente “[...] Aquí está el gato negro / hierático guardián/ de la jaula de los asesinatos / El sádico y profundo / gato negro / El faraónico conocedor del bien y del mal/ “EL GRITA LA MALDICION FINAL!” ([sic.] Moro, 2016, p. 42).

De acuerdo a ello podemos considerar al gato negro como un símbolo de la infancia de Moro, pues este felino, al brotar de su cabeza en el dibujo, puede comprenderse como la capacidad de exteriorizar lo reprimido. Según el psicoanálisis, lo reprimido son contenidos desplazados por el *yo* y estos se ubican en el inconsciente, el cual está íntimamente ligado al *ello*. Freud considera que

Originalmente, desde luego, todo era *ello*; el *yo* se desarrolló del *ello* por la incesante influencia del mundo exterior. Durante esta lenta evolución, ciertos contenidos del *ello* pasaron al estado preconsciente y se incorporaron así al *yo*; otros permanecieron intactos en el *ello*, formando su núcleo, difícilmente accesible. (Freud, 2012, p. 3390).

Podemos, asimismo, relacionar un poema escrito en 1924 titulado *Infancia*²⁶, pero publicado originalmente en la revista *Amauta* cuatro años después. En sus versos, la infancia es representada como un periodo de libertad y crecimiento propio del alma que desborda la existencia entera de la voz poética: “Como el viento en su canción desesperada / como los

²⁵ Revista fundada en Trujillo en 1923, “vocero de tendencias radicales”. (Buntix y Wuffarden, 2003, p. 305)

²⁶ Como el viento en su canción desesperada / como los pájaros del viento / de agudos picos, / salvaje alegre ingenua / mi alma galopa / sobre la cuerda tensa del pensamiento mío. / Como el fuego en la canción ardiente de la llama / como las lenguas innumerables del deseo / alegre roja ingenua / mi alma se adiestra / para la fiesta numerosa del pensamiento mío / Como la muerte, sorda, muerta, cobra, / como los búhos de la muerte / en el plafond del cielo, / cínica astuta muerta / mi alma se sube a los retablos / para la mítica renovación del pensamiento mío (Moro, 2016, p. 29). Publicado originalmente en *Amauta* (abril de 1928, N° 14, año 3, p. 30).

pájaros del viento / de agudos picos, / salvaje alegre ingenua / mi alma galopa / sobre la cuerda tensa del pensamiento mío”. En relación a las ideas de Freud, sería un estado de ideal despliegue de uno mismo. Apelando a tal noción de una vivencia no reprimida, se suma el soporte utilizado en el dibujo, la hoja del libro de estadística psiquiátrica, donde las enfermedades mentales evidencian un *ello* expuesto. Es así que el dibujo a tinta cobra sentido con la toma de decisión del cambio de identidad de Moro.

2.1.1. La relación de César Moro con el Hospital “Víctor Larco Herrera”

¿Por qué esta búsqueda se asocia a un conjunto de dictámenes psicológicos? La respuesta es el Asilo Colonia para Alienados en la Magdalena del Mar, ahora conocido como el Hospital Víctor Larco Herrera. César Moro tenía relación directa con la psicología y la psiquiatría desde 1922 dentro de este recinto. Esta información se verifica en una de las cartas que Moro envía a España a su hermano Carlos Quizpez Asín, donde le comenta que “junto con Enrique Casterot y Jorge Seoane frecuentaban el manicomio de Lima [...] donde el Dr. Valdizán *les habló extensamente sobre la vida, sobre los individuos vistos a través del psicoanálisis*” (En: Villegas, 2016, p. 336).

Hermilio Valdizán fue parte de la reforma que se establece desde 1919 y llega a ser director del hospital desde 1921. En el número 580 de la revista *Variedades* del 12 de abril de 1919, se da noticia de la “reforma” por la que pasa el tratamiento de los “alienados”. El benefactor de tal cambio fue Víctor Larco Herrera, el cual dotó de un nuevo local de funcionamiento en Magdalena del Mar, donde “las mejoras introducidas al Asilo obsequiadas por el señor Larco Herrera, el automóvil para los médicos, el mobiliario completo de algunas salas y pabellones

[...] importantes detalles que han de dar la máxima comodidad y distracción a los enfermos” (1919, p. 300).

De este modo, la dirección dejó de hallarse en manos del “régimen de religiosas” dando paso a “Los jóvenes y distinguidos profesionales que imprimen hoy una dirección científica al Asilo” (1919, p. 301). Estos jóvenes son Hermilio Valdizán y Honorio Delgado, quienes introdujeron un revolucionario discurso que concebía a la alienación mental de un modo nuevo, el psicoanálisis: “Todas las disposiciones de los médicos, todas las innovaciones científicas se estrellaban ante el prejuicio de las religiosas, arraigadas a las costumbres y prácticas centenarias” (1919, p. 302).

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 especialmente creado para él” (Anónimo, En: *Fanal*, vol. XV, No 56, 1960 p.13). Para la obtención del bachillerato en la Facultad de Medicina de San Fernando, presenta la tesis *El psicoanálisis en 1918* (Anónimo. En: *Fanal*, 1960, p.13). A tal punto llegó el afán de Honorio Delgado por desarrollar las ideas de Freud, que mantuvo correspondencia con el padre del psicoanálisis hacia 1926.

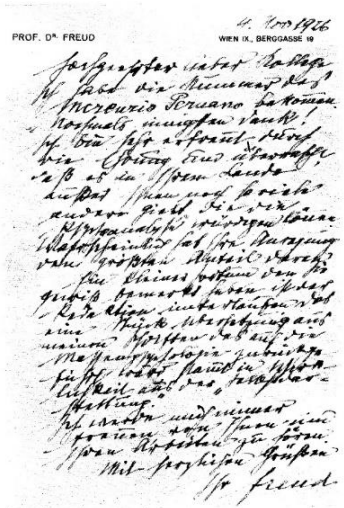


Fig. 40. Revista Variedades, Lima, 12 de abril de 1919. p. 300

Fig. 41. Carta de 1926. Sigmund Freud comenta un artículo de Honorio Delgado publicado en la revista "Mercurio Peruano"

Ambos jóvenes doctores iniciaron la publicación de diversas investigaciones o reflexiones de óptica psicoanalista acerca de los casos con los que se encontraban en el manicomio Larco Herrera. Se incluían temas afines al psicoanálisis tales como el folklore y los mitos (ver fig. 43), y reseñas de recientes publicaciones especializadas de la época. En 1918, inician la publicación de la *Revista de Psiquiatría y Disciplinas Conexas*.

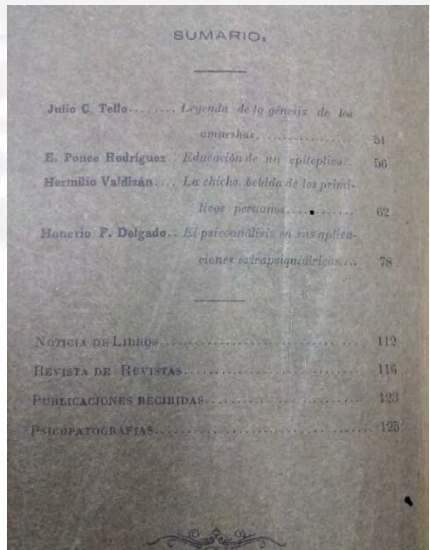
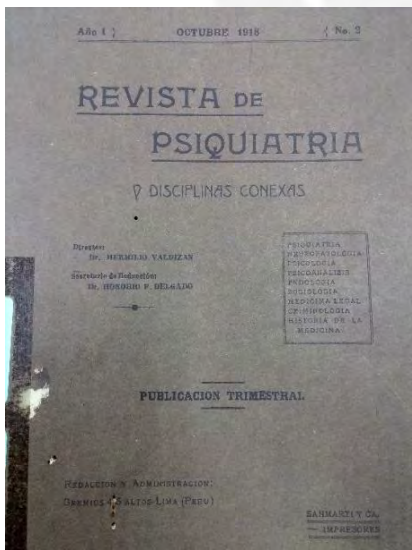


Fig. 42, fig. 43. Revista de psiquiatría y disciplinas conexas. Año 1, octubre 1918, No 2.

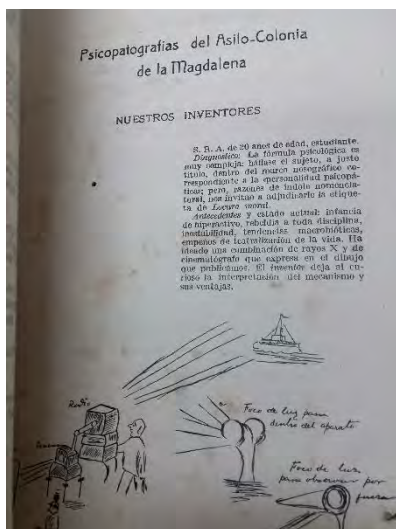


Fig. 44, fig. 45. Revista de psiquiatría y disciplinas conexas. No 1, julio de 1918.

Tal publicación evidencia la función de divulgación de los métodos psicoanalíticos, ya que, desde el primer número, en octubre de 1918, se presentan escritos de aproximación general a las ideas freudianas.

Nosotros, en este artículo [...] queremos dar una ligera idea de las enseñanzas que la nueva disciplina nos suministra en las diversas esferas del saber humano e indicar su acción posible [...] dado que es reciente su nacimiento, vario el material cuyo significado ha de transmutar y corto el número de sabios que la profesan —una élite de espíritus poderosos y emancipados de las aberraciones de la tradición. (Delgado, 1918, p. 79).

Se destacan, entonces, no solo el carácter innovador de esta línea de estudio y, por ende, del aún reducido grupo de especialistas que la ponen en práctica; también, el gran campo de objetos de estudio que provee el psicoanálisis se reconoce como un giro en el mismo “saber humano”. Respecto de este último aspecto, el especialista tiene en sus manos no solo un método médico, ya que “todo producto de la actividad estética, práctica e intelectual de la humanidad, tanto en su aspecto individual como en el institucional, cae dentro de su dominio

[y funciona como] un instrumento integral de investigación e interpretación” (Delgado, 1918, p. 78).

Frente a semejante apertura, el proceso de investigación de los casos incluye hasta los escritos y dibujos de los pacientes. 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 su diagnóstico y recuperación” (Anónimo. En: *Fanal*, 1960, p.15), método que llamó “tecnoterapia”.

Dicho método fue resultado de avanzadas reflexiones provenientes del psicoanálisis, materia que no solo había revolucionado la comprensión, alrededor del mundo, de una serie de fenómenos asociados a la mente antes irreconocibles, sino que había planteado una reforma total del tratamiento de la alienación mental en Lima. En la mencionada *Revista de Psiquiatría y Disciplinas Conexas* (1918-1924), pueden encontrarse evidencias de dichos acercamientos (ver fig. 44 y fig. 45)

La revelación involuntaria de la individualidad del enfermo en su producción artística permite tanto conocer su psicología cuanto favorecer su espontaneidad creadora, principio de la liberación de sus disposiciones reconstructivas de la mente (Delgado. En: *Fanal*, vol. XV, No 56, 1960, p.15).

La utilización de la tinta sobre papel se puede hallar en el archivo del Hospital Víctor Larco Herrera en dibujos de los pacientes, algunos firmados en 1922. De tal manera, hallan relación con el material que utilizó Moro en su autorretrato y otros dibujos que obedecen a una síntesis más pronunciada.

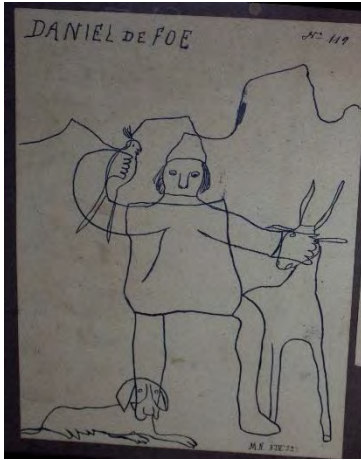


Fig. 46. Rodolfo Vega.
Ca.1922. Tinta sobre papel.
Museo del Hospital Víctor
Larco Herrera.

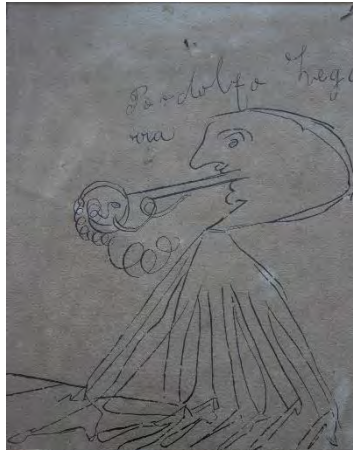


Fig. 47. M.N. 1922. *Daniel de Foe: Robinson Crusoe*. Tinta sobre papel. Museo del Hospital Víctor Larco Herrera.

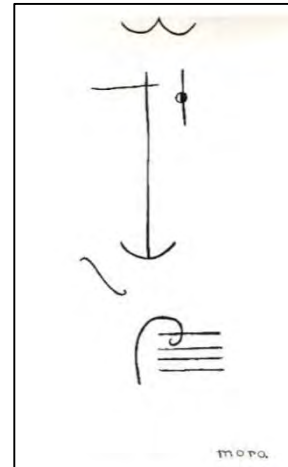


Fig. 48. César Moro. Ca. 1924. Tinta sobre papel.

En una parte de la revista llamada “Documentos psicoanalíticos”, se considera el análisis de los dibujos de los pacientes, quienes están categorizados con sus iniciales, como el caso de V.Z., quien es diagnosticado como “demente precoz” (Delgado, 1922, p. 128), justamente es el mismo autor de los dibujos hallados en el archivo del museo del Hospital. Figura que en sus dibujos “predominan las tendencias arcaica y erótica” (Delgado, 1922, p. 128).

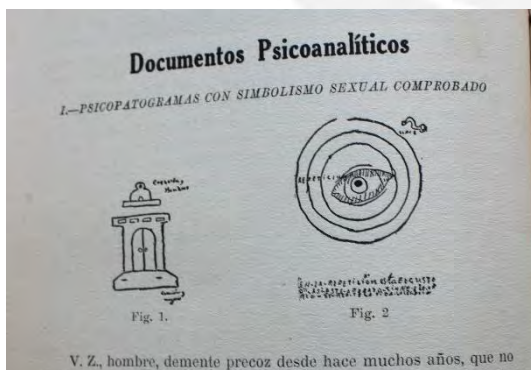


Fig. 49. *Revista de psiquiatría y disciplinas conexas*. Abril 1922, Vol. IV, No 2. Pp. 128 – 137.

Para Delgado, la puerta cerrada es una imagen recurrente en mitos y cuentos de hadas. Analiza también el caso de D.M, quien realiza el dibujo de la izquierda en el cual se ve un

gran ojo, y en la parte superior izquierda se ve una llave, la cual representa la sexualidad masculina. La complementación de la puerta cerrada asociada a la sexualidad femenina y la llave a lo masculino dan cuenta de lo que Delgado nombra como “delirios colectivos estéticos” (1922, p. 128). El análisis que hace Delgado asume que estos dibujos se tratan de simbolismos, en este caso sexuales. El paciente V.Z. realizaba ,además, dibujos de paisajes en los cuales se pueden hallar símbolos de otra índole.²⁷

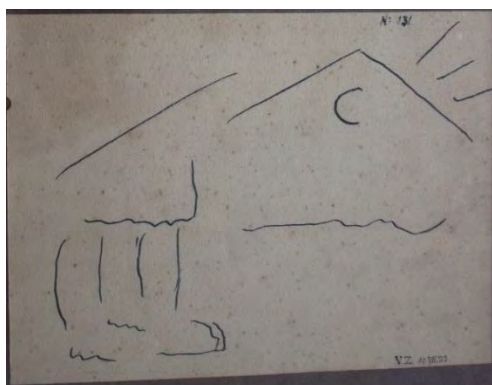


Fig. 50. V.Z. 1922. Tinta sobre papel.
Museo del Hospital Victor Larco Herrera.



Fig. 51. V.Z. 1922. S/t. Tinta sobre papel.
Museo del Hospital Victor Larco Herrera.

César Moro realizaba dibujos con formas sintéticas, que se pueden observar tanto en el autorretrato de la fig. 36 como en el retrato de la fig. 52, que se presenta aún más sintético. Se ha colocado uno al lado del otro para notar que se trata del mismo en una versión más abstraída. Este proceder confirma la relación del gato como símbolo de la infancia de Moro, a la vez que el retrato se concibe abstraído, finalmente transformado en símbolo.

²⁷ En el artículo *Pinturas de esquizofrénicos* escrito en 1958 Delgado menciona la investigación acerca de los dibujos en los enfermos mentales iniciada por M. Réja (*L'art chez les fous*, Paris, 1907) la cual considera “no nos ofrece todavía un conocimiento satisfactorio. Ello se debe principalmente a la heterogeneidad y a la complejidad de las dos fases del problema en cada sujeto: la faz estética y la faz médica. Y ello explica la discordancia de las opiniones, que incluso en la principal llega a ser extrema: así para unos la producción artística de los esquizofrénicos es radicalmente diferente de la del hombre normal, mientras que otros consideran que no difiere de la producción artística, por ejemplo, de los dispépticos o de los enfermos de la rodilla” (p.3) En el caso de Hans Prinzhorn y su libro *Bildneri der Geisteskranken*, Berlín, 1922, “trata solo de pacientes crónicos” (p.5).



Fig. 52. César Moro.
Ca. 1924. Tinta
sobre papel.

Se debe prestar atención, en este punto, a otro de los intereses surgidos por la apertura indagadora del psicoanálisis, el pasado y su vínculo con la conciencia. El rótulo de la revista dirigida por Delgado y Valdizán no solo estimaba la presencia de la psiquiatría, sino incluía a las llamadas “disciplinas conexas”, las cuales brindaban el conocimiento de diversos aspectos de lo humano y su desenvolvimiento en la cultura. ¿Cuál es el vínculo del psicoanálisis con disciplinas como el folklore, la etnología, la antropología, la mitología, la historia, etc.?

Por ejemplo, se podían hallar comentarios acerca de los mitos prehispánicos que perduraban en el tiempo dentro del territorio peruano; por ejemplo, en uno de los primeros números, Julio C. Tello escribe en el espacio denominado “FOLK-LORE INDIANO” la *Leyenda de la génesis de los amueshas* (ver fig. 43) ante el cual los editores de la revista redactan una nota a manera de epígrafe:

Esta tradición, de un interés psicológico incalculable-tanto desde el punto de vista general del Folk-Lore, cuanto del particular de la mitología aborígen, - la debemos al distinguido antropólogo Dr. Julio C. Tello, quien la obtuvo directamente de un curaca amuesha de la colonia del *Perene*. El Dr. Tello conserva en su poder el original en el

dialecto primitivo. Presentamos, pues, una versión inédita de autenticidad garantizada. (Valdizán y Delgado, 1918, p.50)

Como vemos en la cita, había un interés por estudiar los resquicios del pensamiento del peruano antes de la Conquista, lo cual era posible a partir de estudios en poblaciones donde la Colonia no había calado del todo y donde perduraban costumbres ancestrales. Otro de los dibujos de Moro lleva de título *Mitología indiana*²⁸ y fue realizado en 1924. Se denominaba “indiana” cuando hacía referencia al tiempo precedente a la Conquista, lo cual trataba de aquellos mitos o costumbres remotas. Si hay inspiración de ello, se asemeja a imágenes prehispánicas nacidas de los mitos.



Fig. 53. César Moro. 1924. *Mythologie indienne*. Tinta sobre papel.

Moro tuvo un acercamiento al psicoanálisis desde indagaciones en el campo de la psiquiatría peruana, la cual se basaba, principalmente, en los aportes de Freud. Además, vinculó su quehacer artístico a estas indagaciones teóricas. Debemos percatarnos de las similitudes formales entre las obras de los pacientes psiquiátricos y las de Moro. Esto puede indicarnos

²⁸ El título está escrito en francés *Mythologie Indienne*. Cabe resaltar que Moro ya tenía conocimiento del idioma francés, ya que estudió en el Colegio jesuita de la Inmaculada “solo conserva buen recuerdo de las clases de francés; en lo demás: conflictos.” (Coyné, 1958, p. 6)

una de las fuentes utilizadas conscientemente por Moro en su práctica artística como una apropiación del trazo.

Hacia 1925 el crítico de arte Carlos Raygada describiría la obra de Moro como un “arte nuevo” que posee:

(...) “una originalidad sorprendente y alucinante, y de absoluta novedad y la rara belleza de sus símbolos plásticos, que le distinguen como un verdadero creador. A este respecto, César Moro es un artista de alto vuelo. Su estética tiene por base la imaginación, no la imitación: por eso jamás le veréis cometer un lugar común, el preferirá siempre una nueva arbitrariedad al ignominioso lugar común.” (En: *Variedades*, 3 de octubre de 1925, p. 2265)

Luego, Raygada procede a citar a Honorio Delgado asumiendo la definición que este tiene acerca del arte para asociarlo a lo que ve en Moro como artista “El arte, suprema defensa del espíritu, evade en forma especial las letales influencias de la lógica, del racionalismo...” (1925, p. 2266)

Fue, entonces, este aprendizaje el que le facilitó el acercamiento a las propuestas y principios del Surrealismo, al cual fue adherido desde 1928. Cuando Moro retorna a Lima, en 1934, continuó participando en el Hospital Víctor Larco Herrera. En estos años, realizó una labor de organización del material artístico perteneciente a los enfermos mentales. Coyné cuenta que César Moro “de 1934 a 1938 había trabajado allí con algunos pacientes organizando un pequeño museo con los textos y pinturas de los internos” (En: Molina, 2005, p. 510).

Es este mismo periodo en el que redacta *Los anteojos de azufre*, texto en el que se explicita la evidencia de las relaciones entre sus intensificadas reflexiones acerca del arte de los

alienados, y las nuevas concepciones de arte y la vida halladas en el grupo surrealista: “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” (Moro, 1958, p.7). El acercamiento al psicoanálisis que este artista consigue en este espacio clínico, como evidenciamos, fue internalizándose en su propuesta artística.

2.1.2. El psicoanálisis y la afiliación de César Moro al grupo surrealista

El movimiento surrealista nace aproximadamente en 1922, conformado por poetas y artistas jóvenes cuya raigambre se halló en la efervescencia de las vanguardias europeas de inicio del siglo XX. El comienzo de este nuevo grupo no puede ser explicado sin la presencia de los principales miembros de Dadá en París, entre ellos su principal exponente, Tristan Tzara. La exigente condición de ruptura total con las convenciones culturales de su época planteada por estos artistas concentró su activa fuerza en una negación de “la esencia y la razón fundamental de todo arte, afirmando la caducidad esencial de cualquier forma de expresión artística” (Pellegrini, 2012, p. 16).

Ante la fuerte negatividad de la propuesta dadaísta, cuyo fin fue la agitación y la negación absoluta, el Surrealismo, con André Breton como cabeza, empieza a delinear sus propias necesidades y objetivos, sin deslindarse del todo de lo que el movimiento Dada le había brindado. Entre los más característicos, es la presentación de una estética revolucionaria que no se cerraba a las reflexiones en el arte y la literatura, sino que se abría por completo a la tarea de “cambiar la vida, y se proponían cuestiones sobre el hombre y la condición humana que parecían trascender el ámbito habitual del arte” (Pellegrini, 2012, p. 15). Las nociones creadoras, de este modo, interrelacionaban el arte y la vida: el primero renunciaba a su

carácter autorreflexivo para hallarse como un “modo de expresión de lo vital en el hombre” (2012, p. 15).

En 1930, Moro se integra totalmente al grupo surrealista²⁹ (...) “forming strong friendship with Breton, Eluard and Péret, with whom he remained in epistolary contact even after he left Paris” (Greet, 2014, p.23). Prueba de ello es una carta que Maurice Henry, poeta francés, le escribe a Moro luego de su partida hacia Lima.

And I assure you that in France foreigners are getting really bad press – according to bourgeois journals, foreigners are responsible for everything and several thousand workers have been driven back to the borders – if they are foreigners, they are like the Jews in Germany or Blacks in the USA. (En: Greet, 2014, p. 26)

A su vez, André Coyné comenta que “Al ordenar sus papeles, encontré varias esquelas firmadas por Peret o Eluard: <<No lo vemos...>>, <<¿Cuándo aparece? ...>>, <<Sepa que ahora nos reunimos en tal café...>>” (En: *Biblioteca de México*, No 13, 1993, p. 16).

Moro continuó su práctica artística y poética estando en París, lo cual se evidencia en sus cuadernos donde escribe poemas acompañados de dibujos.

²⁹ A su llegada a París “Pronto empezó a perder ilusiones, y seis meses después de haber llegado, admitía que había dejado de dibujar <<por falta de materiales>>” (En: *Biblioteca de México*, No 13, 1993, p. 15), le fue difícil sobrevivir en dicha ciudad, pero se adheriría al Surrealismo y ahí encontraría similitud de pensamiento, retomando su producción poética y plástica (con los recursos que tuviese a la mano).

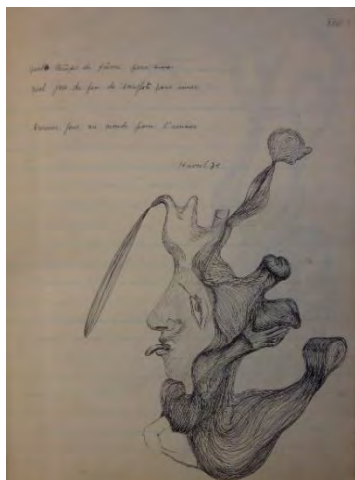


Fig. 54. Si bien esta hoja pertenece a 1934, evidencia su práctica poética y artística en cuadernos. Foto: cortesía de Michele Greet.

Sin embargo, son sus poemas los que publicaría junto a los surrealistas. Ejemplo de la participación de Moro en el grupo es una publicación en *Violette Nozières* en 1933³⁰ (ver fig. 55) Además, su poema “Renomme de l’Amour” fue publicado en mayo de 1933 en el N° 5 de la revista *Le Surréalisme aun service de la revolution* (ver fig. 56).

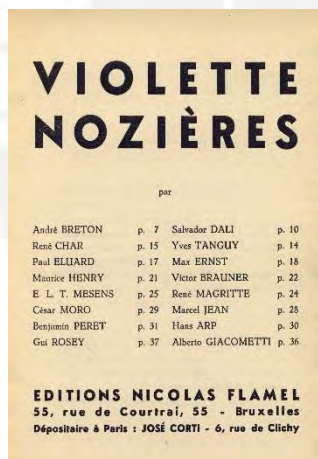


Fig. 55. Foto: Cortesía de Michele Greet.



Fig. 56. Carátula de la revista *Le Surréalisme au service de la révolution*.

³⁰ Donde escribí un poema dedicado a la parricida, quien había sufrido abusos de parte de su padre y, por ello, los surrealistas la defendieron, viendo en el asesinato un acto de valentía (surrealista)

Le lait d’èther violet trahit / le sinistre liquide de toilette des noces/ où l’inceste mène à la bière / qui nie les insectes dèvorants / les sèrieux horizons / la notion des rizières

Èter lácteo violeta traiciona / líquido siniestro del traje de bodas / donde el incesto nos conduce a la cerveza / que niega los insectos devorantes / serios horizontes / noción de arrozales (Traducción de Carlos Estela, 2003, p. 68)

El Surrealismo llevará sus exploraciones fuera del ámbito de la lógica y la racionalidad.

André Breton pone énfasis en el estado de locura en el primer manifiesto surrealista de 1924.

Queda la locura, <<la locura que se encierra>>, como se dice con acierto. Esa o la otra ... Todos saben, en efecto, que los locos solo deben su internación a una pequeña cantidad de actos reprimidos por las leyes y que, a no mediar tales actos, su libertad (por lo menos lo visible de su libertad) no estaría en juego. Me inclino a creer que tales seres son víctimas en alguna forma de su imaginación que los impulsa a la inobservancia de ciertas reglas, al rebasar las cuales el género humano se siente amenazado, hecho que todos hemos pagado con nuestra experiencia. Pero la profunda despreocupación que demuestran hacia las críticas que se les dirigen, y aun hacia los diversos correctivos que se les infligen, permite suponer que ellos obtienen tan elevado confortamiento de su imaginación y gozan tanto con su delirio que no pueden admitir que sólo sea válido para ellos. (Breton, 2001, p.21)

Encontrar en la experiencia vital y moderna todo el afluyente de deseos, sueños y demás rasgos subjetivos les será posible a André Breton y su grupo gracias a la aceptación que realizan del psicoanálisis de Sigmund Freud.

Con toda justicia, Freud ha centrado su crítica sobre el sueño. Es inadmisibles, en efecto, que una parte tan considerable de la actividad psíquica haya retenido tan poco la atención de las gentes hasta ahora, ya que, desde el nacimiento hasta la muerte, no presentando el pensamiento ninguna solución de continuidad, la suma de los momentos de sueño, medidos como tiempo, y no tomando en cuenta sino el sueño puro, en el dormir, no es inferior a la suma de los momentos de realidad, digamos mejor: de los momentos de vigilia. (Breton, 2001, pp. 27-28)

Con el psicoanálisis como discurso nuclear de su propuesta, las indagaciones surrealistas adquirirán un modelo de técnicas de tratamiento del lenguaje, lo que les permitirá asumir las experimentaciones poéticas, aquellas acordes a su tiempo y urgencias, que definen y defienden. Llegamos, de esta forma, a uno de los planteamientos fundamentales del Surrealismo, la escritura automática.

Estando, por entonces, totalmente absorbido por Freud, con cuyos métodos de examen – que tuve ocasión de practicar sobre algunos enfermos durante la guerra – me había familiarizado, decidí obtener de mí mismo lo que se busca obtener de ellos, es decir, un monólogo de elocución lo más rápido posible, sobre el cual el espíritu crítico del sujeto no pudiera dirigir ningún juicio. (Breton, 2001, p. 40)

La elaboración dada por André Breton en el *Primer Manifiesto Surrealista* (1924), al parecer, busca adecuar el campo exploratorio e innovador de las aproximaciones psicoanalíticas de Freud para indagar los dilemas subjetivos de los pacientes al lenguaje poético para rastrear y captar todo el fondo inconsciente que posee el ser humano. De tales cuestionamientos surge la “escritura automática” que se basa en una escritura guiada por el inconsciente que requiere acción inmediata: (...) “La velocidad del pensamiento no es superior a la de la palabra, de modo que no supera fatalmente ni a la lengua, ni siquiera a la pluma que escribe” (Breton, 2001, pp. 40 - 41).

La Poesía se torna, entonces, cauce concreto de todas las experiencias del hombre, incluyendo las no racionales o inconscientes. En este campo ambiguo y dinámico, se proyectan las búsquedas del Surrealismo. Se cumple, así, la impronta de una concepción de la vida “no realista”, la cual

La actitud realista, por el contrario, inspirada en el positivismo de Santo Tomas a Anatole France, se me revela con un aspecto hostil hacia todo vuelo intelectual y ético. Me causa repulsión porque está constituida por una mezcla de mediocridad, odio y chata suficiencia. [...] Gracias al periodismo, su poder se acrecienta de modo incesante, y así mantiene en jaque a la ciencia y al arte, preocupándose por halagar a la opinión publica en sus más bajos apetitos: una claridad que linda con la estulticia, una vida de perros. (Breton, 2001, pp. 22- 23)

Ante ello, en concepciones surrealistas, André Breton proclamaba “Todavía vivimos bajo el reinado de la lógica...” (Breton, 2001, p.26), y utiliza los conceptos de Sigmund Freud para dar forma a estos cuestionamientos y para superar las intuiciones antilógicas de Tristan Tzara.

El Surrealismo, que funda su manifiesto a partir del psicoanálisis de Freud, toma sobretodo en cuenta el estado de sueño. Freud investiga acerca de las concepciones acerca del sueño donde, en muchos casos, se separan los estados, el despierto y el de descanso, como si fuesen mundos apartados. Ante ello, Freud va llegando a la conclusión de que dentro de los sueños se almacenan elementos que en el estado despierto han sido absorbidos por la memoria (Freud, pp. 360 -361). Además, considera que “Periódicamente el *yo* abandona su conexión con el mundo exterior y se retrae al estado del dormir, modificando profundamente su organización” (Freud, pp. 3380-3381).

De la misma forma, Breton recalca que en el sueño no existe la voluntad: “el sueño se nos presenta como continuo y poseyendo trazas de organización” (p. 28). Freud afirma que solo en los sueños existe la capacidad de cambiar el sistema organizativo del lenguaje aprendido y recibido en nuestra vida despiertos (Freud, p. 3381), lo que hizo de este estado parte de la

vida. Considerando estos puntos, Breton se pregunta “¿Por qué no he de esperar del indicio del sueño más de lo que espero de un grado de conciencia cada día más elevado?” (Breton, 2001, p.29) y define el Surrealismo como la fusión de los dos estados. Se trata de la búsqueda de la realidad absoluta.

Como ya se mencionó, César Moro tuvo un acercamiento al psicoanálisis desde indagaciones en el campo de la psiquiatría peruana, la cual incluía los aportes del médico austriaco Sigmund Freud. Moro vinculó su quehacer artístico a estas indagaciones, lo cual le sirvió como aprendizaje que facilitó su adhesión a las filas del Surrealismo.

2.2. La influencia de la estética surrealista en la Exposición de 1935

Es necesario identificar qué camino estaba tomando el Surrealismo en el contexto peruano, debido a que es en el campo de las letras donde existe realmente comentario y práctica. A partir de ello, se va a identificar antecedentes de esta presencia, además de cómo se da la inserción del Surrealismo en las artes plásticas.

2.2.1. El Perú y el surrealismo: artistas y poetas peruanos

Hacia 1930, aparecen algunos comentarios acerca del Surrealismo en el Perú. César Vallejo y José Carlos Mariátegui son antecedentes de las menciones existentes acerca de este movimiento. Camilo Fernández Cozman (2003) deja más clara esta interpretación desplegando tres puntos desde aproximaciones acerca de la llegada del Surrealismo al Perú.

La primera es la representada por César Vallejo, quien en *Autopsia del superrealismo*, rechazaba la propuesta surrealista por considerarla como una mera receta para hacer poemas como lo serán todas las escuelas literarias de todos los tiempos; la segunda tiene como máximo exponente a José Carlos Mariátegui, quien valoraba fundamentalmente el lado militante del surrealismo francés vinculando a este con el

marxismo y la revista *Clarté*, y la tercera (la de Xavier Abril, César Moro y Westphalen) proponía una asimilación creativa de los aportes surrealistas a partir de la idea de que estos posibilitan un cuestionamiento de la modernidad y la asunción de un modo de vida contestatario y perturbador respecto de la cultura oficial (2003, p.40).

Vallejo se enfoca en la banalidad en que pueden caer los artistas o escritores al aparecer nuevos modos de resolver un texto o una imagen. Considera que la variedad de escuelas literarias está ligada a “La inteligencia capitalista”. Cuando se refiere al Surrealismo (también denominado Superrealismo), nos dice: “Era una receta más de hacer poemas sobre medida, como lo son y serán las escuelas literarias de todos los tiempos. Más todavía. No era ni siquiera una receta original” (Vallejo, 2002, p. 415). Además, considera también que la adhesión del Surrealismo al Marxismo es forzada: “Leyeron, meditaron y, por un milagro muy burgués de eclecticismo o de <<combinación>> inextricable, Breton propuso a sus amigos la coordinación y síntesis de ambos métodos. Los superrealistas se hicieron inmediatamente comunistas”. (Vallejo, 2002, p. 416)

Sin embargo, para Mariátegui, el “lado militante del surrealismo” significó la madurez del movimiento. Al escribir, el 19 de febrero y el 5 de marzo de 1930, un artículo en la revista *Variedades*, menciona:

[El Suprarrealismo] no ha nacido armado y perfecto de la cabeza de sus inventores. Ha tenido un proceso. Dadá es nombre de su infancia. Si se sigue atentamente su desarrollo, se le puede descubrir una crisis de pubertad. Al llegar a su edad adulta, ha sentido su responsabilidad política, sus deberes civiles, y se ha inscrito en un partido, se ha afiliado a una doctrina” (Mariátegui, 1991, p. 393).

Mariátegui enfoca su comentario a las decisiones que toma el líder del movimiento, André Bretón, pero se olvida que este ha ido expulsando del grupo a un buen número de integrantes. Para Mariátegui, el Surrealismo “Reconoce validez en el terreno social, político, económico, únicamente, al movimiento marxista” (Mariátegui, 1991, p. 393). Gran parte de las discusiones en el grupo surrealista se ocasionaron por la adhesión al Marxismo que Bretón propuso. Sin embargo, resulta apropiada la opinión de Mariátegui respecto al funcionamiento y responsabilidades de campos distintos: “En los dominios de la política y la economía juzgar pueril y absurdo intentar una especulación original, basada en los datos del arte” (Mariátegui, 1991, p. 393).

Estos comentarios obedecen a críticas y posiciones ideológicas en función del movimiento surrealista y cómo se fue desarrollando durante los años desde su primer manifiesto de 1924, pero realmente no evidencia el ingreso de este movimiento al Perú a partir de sus prácticas ligadas al psicoanálisis, sino a partir de sus prácticas políticas y revolucionarias.

Xavier Abril, Emilio Westphalen y César Moro, también, asumen una postura política y revolucionaria, sin embargo, son capaces de difundir el Surrealismo a partir de sus aportes para la creación poética. El poeta Xavier Abril (Lima, Perú 4 de noviembre de 1905 - Montevideo, Uruguay, 1 de enero de 1990) tuvo un acercamiento directo con el grupo surrealista en París. Tal aproximación no implicó su adhesión, pero sí una vinculación de propuestas. Esto se puede comprobar porque Abril estuvo presente en un debate llevado a cabo por Bretón en 1924 en París. A partir de este suceso, Bretón envía una carta a Mariátegui donde le informa:

Nuestro amigo Xavier Abril ha dado un salto al arte puro con los arrebatos de mar que tiene su adolescencia. Recuerda la manera de los

iluminados: Rimbaud, Alfred Jarry, Lautreamont. Él viene desde el Perú, país que nos asombrara en el *liceaum*, con el canto de los pájaros, selvas, y cordilleras de su historia. Yo pienso que nos trae ese misterio de Jauja en sus poemas. Paul Éluard se llevó de la exposición una emoción de valentía americana. Ya en la calle de la Madelaine, me decía Éluard, ¡Oh, esos americanos son terribles!” Carta de Breton remitida a Mariátegui. (Breton. En: Falla, 2003, p.94 - 95)

Xavier Abril continúa su producción poética y esta es publicada en la Revista *Amauta*. Además, realiza una exposición en París, en 1928, junto a Juan Devescovi, artista peruano. Abril presentó poemas y, junto a ellos, Devescovi presentó dibujos de rostros con variados gestos y estados de ánimo, asimismo, con pequeños gráficos que muestran iconografía prehispánica. Se observan, en la fig. 57 y la fig. 58, dos de estos dibujos *L'éclat de rire*³¹ y *L'Amauta*³². Cesar Vallejo comentó acerca de los dibujos

Recientemente, nada menos, con ocasión de la exposición de las obras del artista peruano Juan Devéscovi en Paris, las gentes de ultramar se persignaban ante esa misma inspiración subconsciente y esa misma expresión directa, de que hablan Maré y Vinchon y que caracterizan la pintura del valiente artista indoamericano. No quieren convencerse esas gentes que lo que falta al hombre para ser completamente dichoso, es, precisamente, unas cuantas cantáridas más de locura. (En: *Mundial*. No 401, Lima, 17 de febrero de 1928)

³¹ Trad. *La risa*

³² Trad. *El Amauta*



Fig. 57. Juan Devescovi. *L'éclat de rire* (1928). Tinta sobre papel.



Fig. 58. Juan Devescovi. *L'Amauta* (1928). Tinta sobre papel.

Por su parte, Emilio Adolfo Westphalen tuvo acercamiento con la poesía surrealista a partir de las distintas revistas que llegaban a Lima y a través del mismo Xavier Abril por la cercana amistad epistolar que mantuvieron cuando el segundo se encontraba en Europa. Además, publicó su primer poemario *Las ínsulas extrañas* hacia 1933. Cuando Moro retorna de Francia, en 1934, conoce a Emilio Adolfo Westphalen con quien mantuvo una larga y productiva amistad.

En 1934 cuando conocí a César Moro, recién llegado de Europa junto con Juan Luis Velázquez y otros peruanos largo tiempo ausentes, tenía lista para la imprenta la serie de *Abolición de la muerte*. Por indicación de Moro cambié dos o tres palabras del texto. El libro apareció con un dibujo de Moro y una cita de Breton escogida en uno de los libros de poemas suyos que por primera vez conocía. (Westphalen, 2004, p. 497)

Además, logró que este tenga contacto con el psicoanálisis de Freud acudiendo al Hospital Víctor Larco Herrera: “Con él [Moro] asistí a un curso de siquiatria que dictaba en el Hospital Larco Herrera el doctor Honorio Delgado para los estudiantes de San Fernando” (Westphalen, 2004, p. 497). El mismo Westphalen afirma que “Bajo la influencia de César Moro se intensificó mi interés en el arte, el psicoanálisis, el marxismo, la antropología” (2004, p. 497). Esto llevó al poeta a interesarse más en la actividad surrealista

Si – era cuestión de trastornar – de abajo a arriba y en lo más profundo – todas las costumbres hábitos ritos creencias supersticiones arraigadas durante milenios – a fin de establecer sobre la tierra – no una Arcadia rescatada – sino aquel Edén vagamente adivinado por videntes profetas soñadores mitólogos – cuyo advenimiento habían tenido que transferir (por necesidad) a otra esfera o a otro mundo. (Westphalen, 2004, p.584)

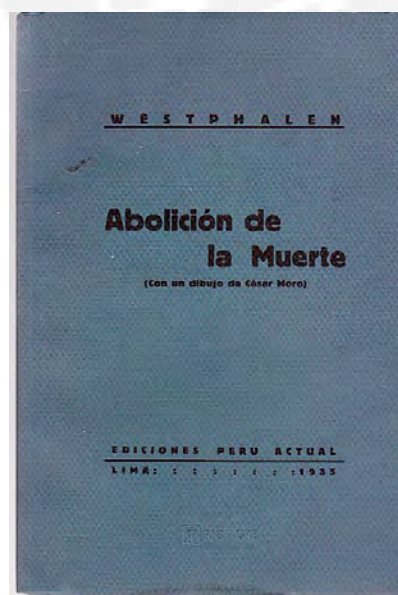


Fig. 59. E.A. Westphalen.1935. *Abolición de la muerte*. (Con un dibujo de César Moro) Primera edición

César Moro, luego de su periplo por París, llega a Lima en 1934. La participación y aprendizaje junto al movimiento surrealista francés, para él, no debió poseer otro fin que poner en práctica, con toda la intensidad reconocible entre los artistas y expresiones de dicho grupo, la defensa de la vida, el destino del hombre. Para un miembro que asume tal rol, no pudo haber otro efecto: la urgencia de expandir el Surrealismo.

La primera evidencia de la puesta en escena del Surrealismo por parte de Moro fue el texto *Los anteojos de azufre*. Este escrito no fue publicado sino hasta 1958, después de su muerte. El hecho de no haber visto la luz a través de un diario o una revista de la época no le resta a este documento su carácter de manifiesto. Cuatro años atrás, poseemos ya la evidencia de textos-manifiestos cuya circulación se circunscribía a los allegados e interesados en las ideas expuestas, por ejemplo, a través de Xavier Abril, quien

(...) acompañado de una carta del 20 de julio de 1930, le envía a Westphalen desde Madrid un texto titulado ‘Manifiesto breve, sintético’, con instrucciones de que otros intelectuales limeños del momento, a quienes consideraba miembros de un grupo generacional... lo continúen y luego lo hagan circular por Lima. (Ramírez, 2012, p. 260)

Tal dato permite que nos fijemos en el estado inicial de esta propuesta moreana y, en extensión a un contexto que comprometía a otros creadores, de las nuevas vías que tanto las artes plásticas como la poesía empezaban a asumir. En ese sentido, la ausencia de una “fortuna crítica” o de variados ensayos acerca del tema no es reflejo de propuestas artísticas débiles, sino de una dificultosa inserción en la escena cultural limeña, la cual, por ende, no gozó de reconocimiento en sus primeros brotes, de donde surge su difícil rastreo.

El tono general de este texto se desarrolla mediante una relación entre las desmesuradas ausencias que Moro enumera y reconoce en el ámbito cultural y vivencial del Perú (con énfasis en Lima), y la urgencia de esparcir el Surrealismo como opción realizadora para el hombre que experimenta tales vacíos que lo mantienen reducido. Desde este punto, es necesario aclarar que Moro elabora una crítica no minimizando al Perú como espacio potencial de creación auténtica, sino acomete una ardiente denuncia contra aquellos artistas e intelectuales que dominan la escena cultural e institucional, y quienes, en su mayoría, pretenden llevar al arte hacia un fin nacionalista. Estos son los personajes que César Moro desprecia y frente a los cuales impone una auténtica actitud creadora.

(...) hay toda gama de literatoides y artistas... Todos estos señores tienen el mayor interés de mantener como principio un unívoco: la poesía sería privativa de sus tristes personalidades, iría de bracete con algún puesto bien rentado, con las actividades de trastienda y remuneradoras, se exaltaría con los eructos de los banquetes oficiales y con la actitud de estatua de fango que adoptaron muchos de entre ellos hace tiempo, solo podría manifestarse dominicalmente en las hojas dominicales de sus diarios dominicales. ¡Poetas del domingo! (Moro, 1958, p. 8)

(...) ¿no hemos visto últimamente a un senil grafómano académico atreverse en su demencia triste y dominical, a comentar entre rebusnos, balidos... el libro intocable de Salvador Dalí?³³ (1958, p. 9)

Como notamos, es contra tales personajes que Moro reluce la variada retórica de insultos.

Estos no revitalizan nuestro medio no solo a nivel cultural, sino vivencial, pues recordemos

³³ “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? Esto no es ingenuo, lo cual sería lamentable, ni corresponde a una teoría científica novísima defendida por el señor O. M-Q.; no, esto no es sino el canalla y cobarde sistema de confusión, la hipocresía saltante [...] Este señor ha escrito sobre FREUD también; le aconsejo que lo consulte sobre todo en el capítulo sobre lapsus, lectura errónea (verlesen), etc.” (Moro, 1958, pp. 9, 10)

que el Surrealismo no pretende mostrarse como un “movimiento literario”. El fin que poseen, ante todo, es el de la “lucha activa contra los males que mantienen al hombre sumido en la mentira y la abyección, esas dominantes que subyacen al esquema moral de nuestra sociedad” (Pellegrini, 2001, p. 10). Por ello, entendamos que la crítica realizada a los “literatoides y artistas” es la ausencia de una acción propia o responsabilidad que cambie el páramo existencial llamado Perú, que arrastra ya una serie de estancamientos en su formulación social y tal como lo reconoce luego de su retorno a Lima.

Hacia 1925 y en el Perú las ideas sobre la vida, el arte, el amor: la Poesía eran cuantiosamente fáciles, improvisadas, bucólico-líricas y apresuradas; continúan siendo el triste patrimonio de la mayoría gris y espesa de los intelectuales del Perú... (Moro, 1958, p. 6)

Fijémonos en que la concepción moreana de realización del ser humano conjuga, bajo el rótulo de Poesía, “la vida, el arte, el amor”. A través de estos elementos y su armonización, el hombre consigue su plenitud, las más logradas formas de libertad, “sus dos ramas esenciales: la libertad de crear, la libertad de amar” (Pellegrini, 2001, p. 10). Entonces, la llamada “Poesía” no se refiere al discurso literario, sino a la conjunción que encumbra el mismo acto de vivir del hombre.

No señores, nadie más lejos *que ustedes* de la poesía, nadie con menos derecho *que ustedes* a la poesía. No quiero ni puedo perder mi tiempo definiendo *para ustedes* qué es la poesía, en todo caso es lo contrario de todo *lo que ustedes* aman, admiran o respetan si es creíble que *los batracios* estén dotados de estos sentimientos. (Moro, 1958, p. 10)

Ante las ausencias vitales y la ineficiente práctica artística frente a tales dilemas en Perú, Moro propone con urgencia la presencia y práctica del Surrealismo, que, entendamos, no se

concibe, en manos de nuestro artista, como mero grupo de artistas: “En este medio triste y provincial [...] donde el medioevo se prepara a festejar dignamente al fundador de Lima, la bella bomba mortífera del surrealismo nos llega para ayudarnos [...] para destruir [...] tal orden pernicioso y vicioso” (1958, p. 8). De tal condición social e histórica reductora del hombre por la que pasamos, Moro cumple con el principio surrealista señalado por Breton en el *Primer manifiesto surrealista*: “Lo único que todavía me exalta es la palabra libertad. La creo capaz de mantener indefinidamente el viejo fanatismo humano” (Breton, 2001, p.20).

2.2.2. Análisis comparativo entre las obras de la Exposición de 1935, los artistas surrealistas y las analogías con el trazo de los pacientes del HVLH

En el primer capítulo, se mencionó la realización de la exposición como una acción que arremetía contra la hegemonía del Indigenismo, entre otras posturas que se asumían. Sin embargo, en esta ocasión, la intención es hallar el aprendizaje de Moro a nivel formal en su obra plástica expuesta en el espacio de la Academia de Música Alcedo de Lima para notar la innovación formal en el contexto artístico peruano.

En la Exposición, Moro presentó siete pinturas, diecinueve dibujos y, además, frente a la valoración de la pintura y el dibujo como opción preponderante en nuestro medio, presentó doce *collages*, tipo de obra plástica que nunca antes se había visto en el medio artístico local, y que mucho menos podría ser considerada obra de arte, debido al conservadurismo limeño. Las obras no estaban elaboradas sobre lienzo, ni sobre algún soporte firme, sino más bien sobre papel, cartón, y hasta papel lija, lo cual significaría la libertad para realizar una obra en un soporte cualquiera, teniendo igual valor que una obra hecha con materiales de “alta calidad”, tal como lo hiciera la pintura académica o de Escuela. Eran nuevas prácticas para la

construcción formal de una imagen traídas por Moro. En el contexto artístico peruano, el hecho de exponer obras con estos materiales y soportes no tenía validez, y nunca antes se había realizado.

El diseño del catálogo se presenta con distintas tipografías y posiciones variadas, donde la lectura se vuelve dinámica.



Fig. 60. Interior del catálogo de la exposición de 1935. Pp. 2-3.

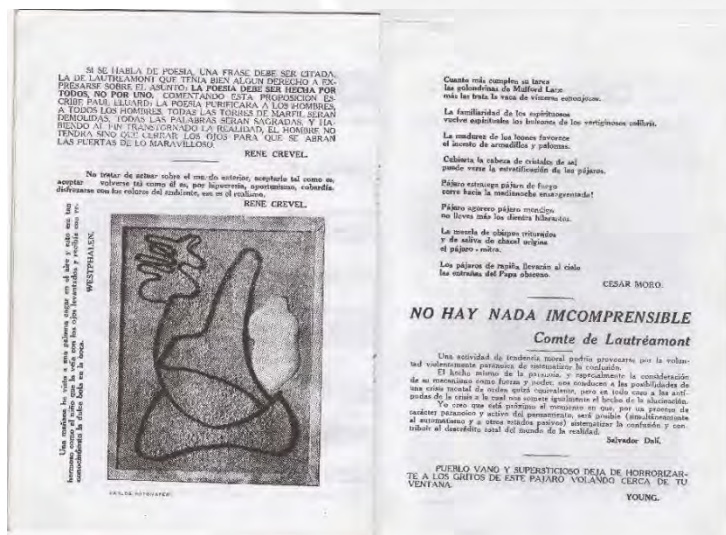


Fig. 61. Interior del catálogo de la exposición de 1935. Pp. 8 - 9.

Al abrir el catálogo, se ve la lista de nombres de autores que han sido traducidos por Moro además de la indicación de los autores de los textos inéditos creando una lectura vertical: RRRRRRRRRRRRAAAAAA (ver fig. 62). Esta práctica que involucra el sonido era realizada por los participantes del movimiento Dadá, para, desde la tipografía, revelar el volumen y ritmo de las palabras como parte del discurso³⁴.

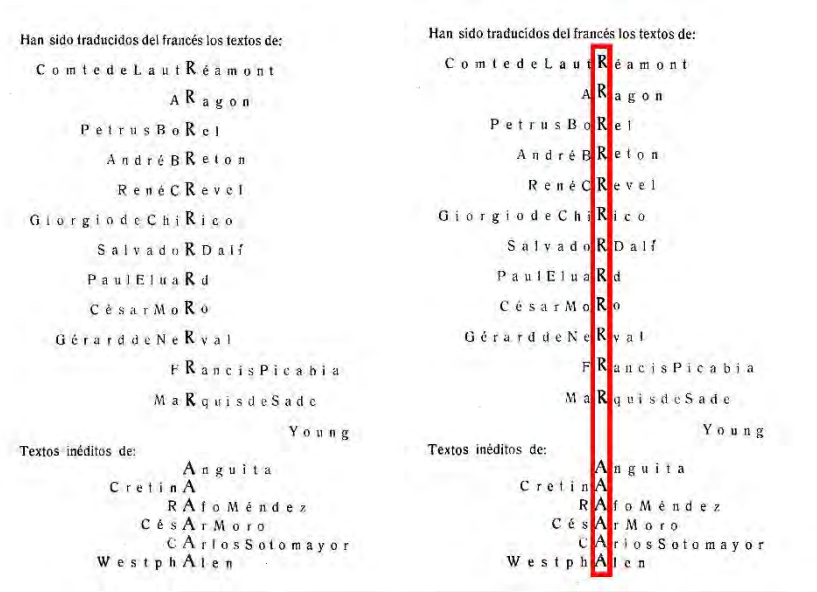


Fig. 62.

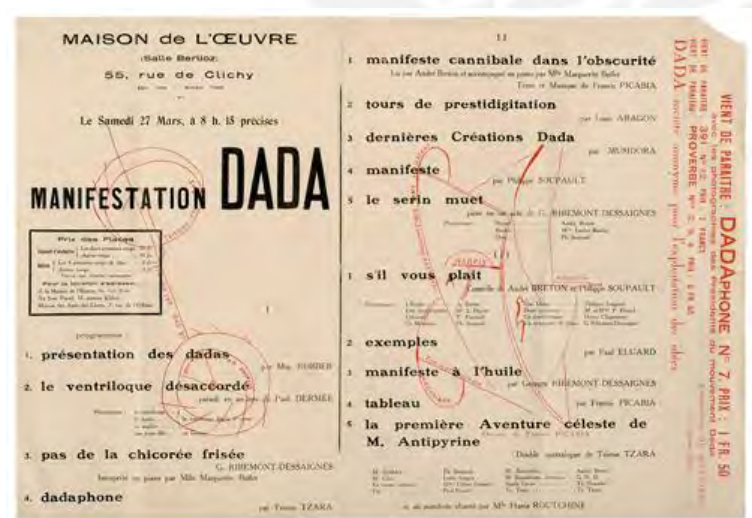


Fig. 63. Manifestación Dada, En: Dada no 7, Dadaphone, marzo 1920.

³⁴ André Breton fue miembro del movimiento Dada, lo cual le permitiría conservar muchos de sus postulados para los discursos de tono revolucionario, sobre ello nos dice: “El <<Manifiesto Dadá 1918>> de Tzara, con el que se inicia este número, es violentamente explosivo. En él se proclama la ruptura del arte con la lógica...” (Breton, 1972, p.56)

He seleccionado algunas de las obras de Moro identificándolas por la firma que obedece a la caligrafía del poema ubicado en la parte superior derecha del collage *Il y'a cinquante ans...* (ver fig. 68). Algunos de sus collages no tienen firma³⁵, pero sí son conocidos y antes han sido analizados, por lo que sus títulos ya están indicados, además de figurar en el catálogo. Lo importante es saber qué tipo de obra se presentó e identificar qué nos brindan a nivel formal para hallar la relación con el Surrealismo y el aporte de Moro.

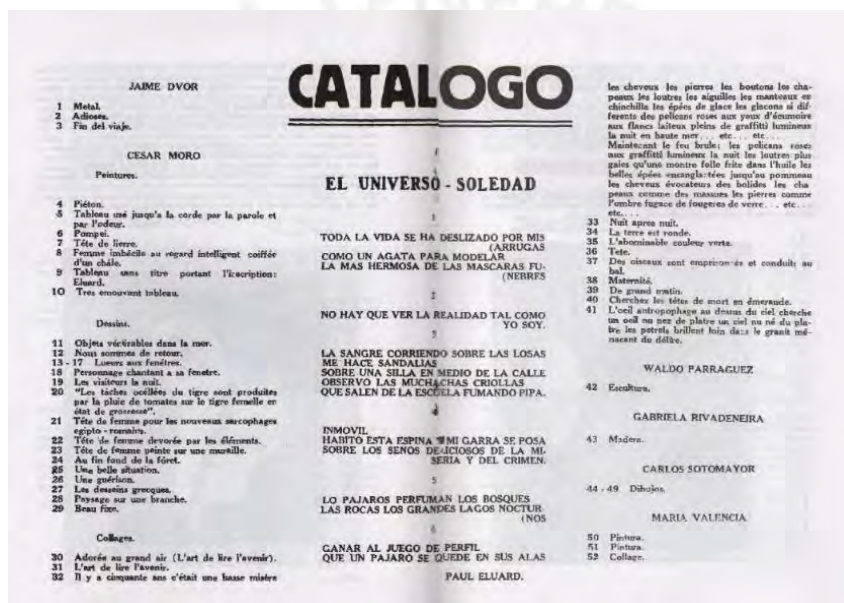


Fig. 64. Parte central del catálogo de la exposición. Numeración y títulos de las obras presentadas

³⁵ “Sin duda, conocemos bien nuestras Debilidades: alguien entre nosotros pinta todavía impregnado de amor a la pintura, tal otro experimenta, por su parte, la necesidad malsana de firmar sus (?) obras...” (Moro, 1935, p.1). Dentro del catálogo, se observa un poema de V.E.: “Los ensueños del futuro/ indicando va con el dedo/ La poción de un bebedero/ Que alimenta la tea del destino/ Al presente, al indicativo...”. Podría tratarse del poema de un paciente psiquiátrico, ya que se les solía nombrar con sus iniciales, como hemos visto en páginas anteriores de este capítulo.

Empezaré con los collages, que sugieren imágenes paradigmáticas dentro de esta exposición.



Fig. 65. Max Ernst. *Die Chinesische nachtigall*. Collage y lapicero sobre papel. 12.2 x 8.8 cm. Museo de Grenoble.

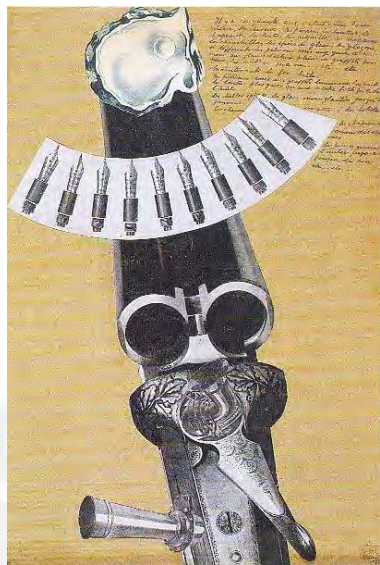


Fig. 66. César Moro. *Il y a cinquante ans c'était une base misere...* Collage. 29 x 20 cm. Museo Getty.

En la fig. 65, perteneciente a Max Ernst, se puede observar un tipo de arma, el torpedo, con elementos sobrepuestos como los brazos, un abanico y un ojo al revés. En el *collage* de Moro (fig. 66), también se observa un arma, en este caso, una escopeta con elementos añadidos como la madre perla, los plumines, el grafómano y el catalejo. Se observa, de esta manera, la construcción de un elemento nuevo en un fondo monótono: en el caso del collage de Ernst, hay una textura de fondo, mientras que, en el de Moro, es solo el papel. Se ha añadido la fig. 67, pues, debajo de la composición, se puede observar un texto a manera de poema; del

mismo modo lo hace Moro, ya que en la parte superior derecha de su collage se observa un poema más extenso³⁶.



Fig. 67. Max Ernst. *Les approches de la puberté ... (Les Pléiades)*. Collage. 24, 5 x 16,5 cm. Colección privada.

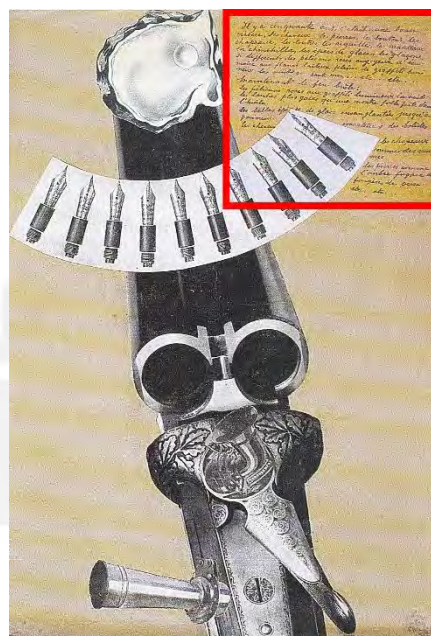


Fig. 68. César Moro. *Il y a cinquante ans c'était une base misère...* Collage. 29 x 20 cm. Museo Getty.

Acerca de *Les Pléiades* de Ernst notamos la inserción de la escritura en una composición visual³⁷. En el caso del collage de Moro, el poema entero es el título de la obra tal como se puede observar en la fig. 64 (correspondiente al No. 32 de la lista de obras), mientras que, en Ernst, el título solo es un fragmento.

³⁶ *Il y a cinquante ans c'était une base misère les cheveux, les pierres, les boutons, les chapeaux, les bouches, les aiguilles, les manteaux en chinchillas, les épées deglace, les glaçons, si différents des pélicans roses aux yeux d'eau noire aux flancs laitieux pleins de graffiti lumineux la nuit en huate mer...etc...etc. Maintenant le feu brule*

³⁷ *Les pélicans roses aux graffiti lumineux la nuit les loutres plus gaies qu'une montre folle dans l'huile, les belles épées de glace ensanglantées jusque'au pommeau, les cheveux evocateurs des bolides...*

En cuanto a los collages que incluyen recortes libres, se pueden relacionar con la práctica de Hans Arp, quien también desarrolló esta técnica. A diferencia de Ernst, utilizó el azar en la distribución de sus papeles recortados en formas rectas y/o curvas, técnica que se asemeja a las formas utilizadas por Moro en los collages de la fig. 69 y la fig. 70. Moro considera, además, una mezcla de las posibilidades de Ernst y Arp al incluir los dos aspectos: las formas curvas y rectas recortadas, y las imágenes de revistas dentro de una misma composición.

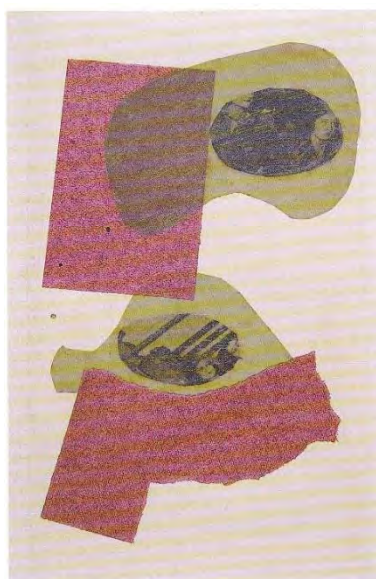


Fig. 69. César Moro. *Tête*. Collage sobre papel. 21.5 x 31 cm. Museo Getty.

Fig. 70. César Moro. *L'art de lire l'avenir*. Collage sobre papel. 30 x 23 cm. Museo



Fig. 71. Jean Arp.
Constelación.



Fig. 72. Jean Arp. Fig. 71.
Hans Arp. 1917. *Sin título*
(*Collage con cuadrados*
dispuestos de acuerdo con
las leyes del azar)



Fig. 73. Jean Arp. 1916.
Sin título (*Collage*
con cuadrados
dispuestos de acuerdo
con las leyes del azar)

Pasando a las pinturas de Moro, estas sugieren un aspecto infantil y las formas que adquieren los personajes se asemejan a los que realiza Joan Miró en sus representaciones. Con ello, Michele Greet hace una comparación entre *Pieton*, pintura que está en la portada del catálogo, y *Persona lanzando una piedra a un pájaro* (1926) de Joan Miró, ya que los personajes se asemejan por contener un ojo que mira directamente al espectador. Si bien uno lleva por título *Pieton*, que en su traducción al español es “Caminante”, el otro representa la forma de un gran pie. La diferencia se halla en que *Pieton* es un personaje que vuela a manera de ave y, a la vez, tiene unas pequeñas patas para caminar, mientras el paisaje se traslada, como el triángulo – cerro en la parte de atrás. Por otro lado, el personaje de Miró está fijado en la tierra, del mismo modo que el paisaje.

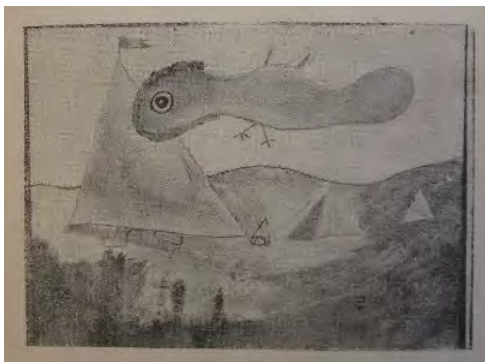


Fig. 74. César Moro. *Piéton*. Pintura.



Fig. 75. Joan Miró. *Persona lanzando una piedra a un pájaro*
73.7 x 92 cm. Óleo sobre lienzo.
Moma.

En cuanto a *Lueurs aux fenêtres*³⁸, las formas curvas son similares a las halladas en *Piéton*, pero esta vez corresponden a personajes dentro de un espacio cerrado, una habitación con ventanas. Nos recuerda también a los “maniqués” de Giorgio de Chirico, personajes en los que no se distingue el rostro. Los personajes de Moro de la fig. 76 se presentan mucho más abstraídos, puesto que no se distingue el género, no se ven las extremidades y parecen sombras. En Moro, no hay una intención de definición técnica, asociada a la utilización del óleo sobre tela y la perfección del manejo de materiales al aceite.

³⁸ Trad. *Luces en las ventanas*

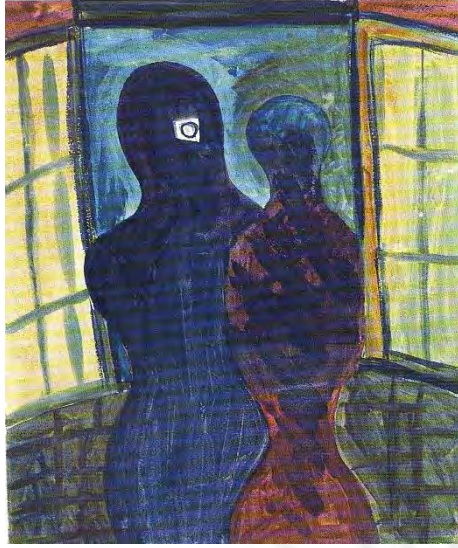


Fig. 76. César Moro. 1929. *Lueurs aux fenêtres* Tempera sobre cartón.



Fig. 77. Giorgio de Chirico. *El hijo pródigo*. 1922. 87 x 59 cm.

Asimismo, los dibujos de Moro, en tinta sobre papel, recuerdan su paso por el Hospital Larco Herrera y los dibujos de los pacientes, pero a la vez estos hallan sentido en tanto dibujo automático, propuesta expresada por André Breton en el Primer Manifiesto Surrealista como escritura automática. Técnica que será utilizada e iniciada por André Masson en el dibujo.



Fig. 78. André Masson. 1924. Dibujo automático. Tinta sobre papel. 23,5 x 20,6 cm.

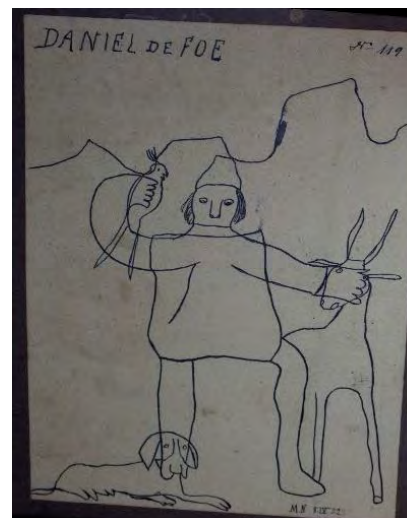


Fig. 79. M.N. 1922. *Daniel de Foe: Robinson Crusoe*. Tinta sobre papel. Museo del Hospital Víctor Larco Herrera.



Fig. 80. César Moro. 1927. Tinta y aguada sobre papel. 17.5 x 22.5 cm.

Como se observa en la fig. 78, dibujo de André Masson, se trata de trazos que siguen un ritmo incosciente, la línea no se detiene y va creando figuras que pueden asociarse a personajes. Del mismo modo, los dibujos de Moro (fig. 80, 81 y 82) siguen este ritmo, en su caso dibujando personajes.



Fig. 81. César Moro. 1927. Tinta y aguada sobre papel. 17.2 x 22. cm.



Fig. 82. César Moro. 1927. Tinta y aguada sobre papel. 22.5 x 17.5. cm.

De esta manera, podemos observar influencias formales en la obra de Moro siempre ligadas al Surrealismo. Además, asume el manifiesto con mucha más precisión que otros artistas pertenecientes a este grupo.

Comprobamos cómo Moro utiliza el trazo de los pacientes psiquiátricos, quienes no están sometidos a ningún orden técnico ni académico, además de utilizar soportes y materiales de bajo costo que estaban al alcance del taller del hospital. Ello se debe a su persistencia en asistir al Hospital Víctor Larco Herrera, espacio en el que halló aquel importante material. A partir de ello, Moro realiza una apropiación del trazo de los pacientes psiquiátricos de tal manera que sus dibujos y pinturas adquieren una tendencia cada vez más ingenua³⁹. Es posible percatarse de esta intención, porque, al inicio del capítulo, observamos cómo Moro se dedicaba a realizar ilustraciones en revistas con un pulso muy exacto, mientras que, en la obra presentada en la exposición, se manifiesta este cambio. Si bien hallamos similitudes

³⁹ Posteriormente, hacia 1945, Jean Dubuffet lo denominaría *Art Brut*.

entre los dibujos de Moro y de los pacientes psiquiátricos, la cercanía se repite en cuanto a los retratos que los pacientes también realizaban, ya sea pintándose entre sí o desde modelos hallados en revistas.



Fig. 83. César Moro. 1931. *Femme imbécile au regard intelligent coiffée d'un châle*. Témpera sobre papel. 24 x 16 cm.

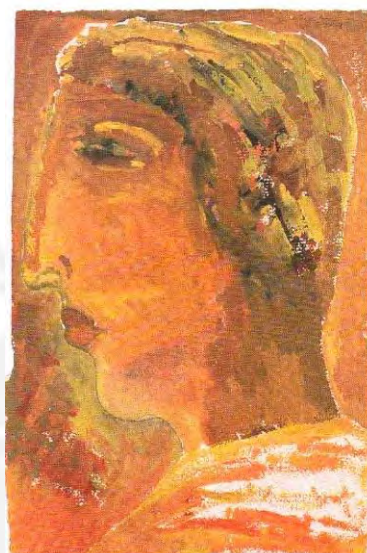


Fig. 84. César Moro. 1931. *Pompei*. Témpera sobre cartulina. 24 x 16 cm.

Resalta, sobre todo, el uso de la mirada vacía (ver fig. 83 y fig. 85), donde solo existe el iris y la pupila sin el brillo o reflejo característico que hace que se perciba la mirada hacia el espectador de la obra. En el archivo del Hospital Larco Herrera, no se hallan ejemplos de esta práctica perteneciente a los periodos aquí revisados; sin embargo, es posible tener acceso a retratos hechos por pacientes psiquiátricos entre las décadas del cincuenta y sesenta. El parecido con los retratos de Moro es sorprendente, y es probable que esta práctica se remonte a los inicios de la “tecnoterapia” iniciada en 1922 por Honorio Delgado. Con esta pista, podemos acercarnos aún más a la formación de su obra artística⁴⁰.

⁴⁰ Existe en los archivos de Moro conservados en el Getty Museum, los dibujos de los pacientes psiquiátricos que Moro guardaba. Dentro de ellos se encuentran tres retratos que los pacientes le realizaron, firmados: 1. Miguel Saldarriaga, 2. Pintor Dávila, 3. Señor Enrique. No figura la fecha de realización, pero por el aspecto del rostro



Fig. 85 y fig. 86.
Retratos
Pintura sobre tabla
Museo del Hospital
Víctor Larco Herrera.



Fig. 87. “El empleo del arte como medio de curación (tecnoterapia) es uno de sus interesantes aportes a la psiquiatría, desde hace muchos años.” (En: *Fanal*, 1960, p.12)

Es así que, habiendo culminado este capítulo, se puede afirmar la importancia de la exposición de 1935 como una de las estrategias principales para la postulación de una vanguardia resaltando los valores formales de las obras como innovación en el medio artístico teniendo como referencias la producción artística de los surrealistas y los pacientes del Hospital Víctor Larco Herrera. Llegados a este punto, debemos profundizar en el discurso de Moro, es decir, analizar su proceso creativo a partir del discurso hallado en los collages y el catálogo de la exposición.

parece pertenecer a una edad entre 40 y 50 años. Con lo cual se verifica que la práctica del retrato era recurrente y que nunca dejó de visitar el Hospital.

3. ANÁLISIS DEL PROCESO CREATIVO DE CÉSAR MORO EN LA EXPOSICIÓN DE 1935 PARA LA CONSOLIDACIÓN DE UNA VANGUARDIA SURREALISTA

3.1. Procedimientos retóricos en los *collages* de César Moro

“Moro estaba admirablemente dotado para sentir la pintura y había nacido pintor como poeta – sin dejar de ser poeta cuando pintaba, pero cuidando siempre, como por instinto, de los elementos propiamente plásticos.” (Coyné, 1958, p.4)

En el primer capítulo, se comprendió la postura antitética de Moro hacia el Indigenismo a partir de la exposición de 1935. La misma acción de realizar la exposición expresaba esta postura, surgida como un evento que irrumpía en un espacio donde el Indigenismo predominaba. Luego, en el segundo capítulo, se identificaron las influencias de César Moro tanto en el Hospital Larco Herrera como en el Surrealismo, cuyo hilo conductor es el psicoanálisis. Ello fue verificado mediante comparaciones formales de su obra y notando la apropiación de la línea gráfica hallada en los dibujos de los enfermos mentales. Así, las imágenes mostradas en esta exposición adquirirían mayor valor por la innovación formal con la que aportaban al contexto artístico local. En esta ocasión, la intención es comprender el valor discursivo y didáctico que nos ofrece la exhibición de 1935, ya que estaría conformada por los collages exhibidos, y por las citas que Moro selecciona y traduce en el catálogo de la exposición.

Es importante, primero, recordar que a través de la Historia del Arte aparece de manera recurrente la relación que existe entre la poesía y la pintura. Al recurrir a las comparaciones de los cuadros mitológicos de Sandro Boticelli dadas por el historiador del arte Aby Warburg [el *Nacimiento de Venus* (1484) y la *Primavera* (1484)], notamos que elabora un diálogo con la literatura poética para hallar en ello aspectos de la Antigüedad que le interesaron al artista del *quattrocento* (Warburg, 2005, p.73). Es posible advertir que la poesía estaba insertada en los

cuadros como fuente de inspiración para la recuperación de figuras halladas en ella. Por ejemplo, del análisis del *Nacimiento de Venus* diría:

el poema parece ser la elaboración más próxima al modelo, y la primera en el tiempo, mientras que la pintura sería una versión posterior concebida más libremente. Si admitimos que hay una relación de dependencia directa, entonces el poeta sería el transmisor y el pintor, el receptor. (p. 76)

De esta manera, el poema adquiere valor en este análisis, no solo como archivo de la Antigüedad que ha sido reutilizado siglos después para hacer la comparación, sino porque pone en evidencia que el poema escrito contiene símbolos que hacen del personaje del mito una diosa que posee diversas virtudes, que luego serán representadas en una imagen.

En el siglo XX, la poesía ha sido considerada dentro de las vanguardias como un impulso para la realización de una imagen. Se trata del uso simultáneo de la escritura como parte de esta. Luis Rebaza Soraluz, en su texto *Construcción de un artista peruano contemporáneo* (2000), considera, desde las pinturas de Fernando de Szyszlo, “la combinación de imagen y escritura que intensifica y estabiliza interpretaciones <<nacionales>> en una obra no figurativa” (p.161). Por lo tanto, “el pintor le adosa a su pintura los alcances de la poderosa combinación de imagen y texto, y la coloca dentro de los parámetros de tradiciones de origen occidental en donde la escritura tiene un papel primordial en la interpretación del mundo” (Rebaza, p.161). Dicho esto, la escritura, por ejemplo, como título, permite cerrar la interpretación de una imagen.

Surgen, de este modo, necesidades “poéticas” para la realización de una pintura. Por ejemplo, el artista Joan Miró afirma acerca de su pintura y acercamiento a la poesía, como un término presente en su obra plástica madura:

El descubrimiento del surrealismo coincidió, en mi caso, con la crisis de mi propia pintura y el cambio decisivo que me hizo abandonar hacia 1924 el realismo por lo imaginario. Entonces empecé a frecuentar mucho la compañía de los poetas porque pensaba que era necesario ir más allá del <<hecho plástico>> para alcanzar la poesía. El surrealismo liberaba el inconsciente, exaltaba el deseo, daba al arte mayores poderes.” (Miró, En: entrevista por Pablo J. Rico de 1998, 2004, p.56)

La poesía como predecesora del “hecho plástico” ronda las postulaciones del Surrealismo, pues se asociaba a la libertad de pensamiento que pudiera tener el individuo para percibir el mundo y era uno de los conceptos fundamentales del movimiento

(...) sentemos como axioma que la poesía, a partir de cierto nivel, se ríe absolutamente de la salud mental del poeta. Su más alto privilegio es extender su dominio mucho más allá de los límites fijados por la razón humana. Para ella no puede haber más escollos que la trivialidad y el consentimiento universal. [De esta manera,] Benjamín Pèret demuestra admirablemente que, en la medida que el hombre se aliena, la inteligencia poética del mundo se expone a ver periclitarse esa luz.” (Breton, 1971, pp.128 y 160)

En el caso de Moro, este repite los aspectos formales que los dibujos de los enfermos mentales le brindan y hace de ellos un paso necesario para llegar a un pensamiento poético. Él comprendía la Poesía como un hecho que antecede a las acciones creativas como son el arte, la vida y el amor. En el manifiesto *Los anteojos de azufre*, se refleja esta idea de manera clara: “Hacia 1925 y en el Perú las ideas sobre la vida, el arte, el amor: la Poesía eran cuantiosamente fáciles, improvisadas, bucólico-líricas y apresuradas...” (Moro, 1958, p.6). A partir de esta afirmación, la Poesía podía

manifestarse como hecho creativo de diversas formas, pues envuelve o contiene estos tres acontecimientos tan fundamentales. Su encuentro se concretará tanto de manera textual como de manera visual en las artes.

3.1.1. Una teoría general de las figuras

La retórica moderna de Arduini (2000) considera una relación de interacción entre mundo y lenguaje, pues (...) “es en la expresión donde se realiza la unidad mundo-lenguaje” (p.45). Es así que (...) “El hecho retórico es el acontecimiento que conduce a la producción de un texto retórico; incluye todos los factores que hacen posible efectivamente su realización” (p. 45). De tal manera los procedimientos retóricos son equivalentes a los procedimientos cognitivos, lo que nos conduce a los modos de adaptación del mundo para la creación de un mundo representado (ver fig. 88 y fig. 89).



Fig. 88



Fig. 89

Los procedimientos retóricos que Arduini propone se basan en la estimación de los cuatro aspectos que involucran la construcción del discurso: La *Intellectio*, la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*. En cuanto a la *Intellectio* (ver fig. 90), esta no necesariamente está en el texto retórico y no se ubica directamente en el discurso, sino que es “la operación que encamina y dirige el proceso retórico estructurando el modelo de mundo compartible por orador y destinatario” (p. 46).

Teniendo en cuenta el lugar que ocupa la *Intellectio*, podemos considerar los otros aspectos que van a estar dentro del texto retórico, el cual está conformado por el significado y la estructura superficial. En cuanto al significado, operan dos niveles, la *inventio* y una parte de la *dispositio*. En cuanto a la estructura superficial, están la *elocutio* y la parte formal de la *dispositio* (ver fig. 93).

Por su parte, en la *Inventio* (ver fig. 91), se construye el referente del texto. En la *dispositio*, “el material referencial es transformado en material textual, en intensión” (Arduini, 2000, p.46). La *dispositio*, como ya se mencionó, forma parte también de la estructura superficial, la que se refiere a la ubicación que adopta el material textual. Una vez hecha esta selección, cuando se procede a la realización del texto, estos pueden expresarse y ser visibles en la *elocutio* (ver fig. 94).

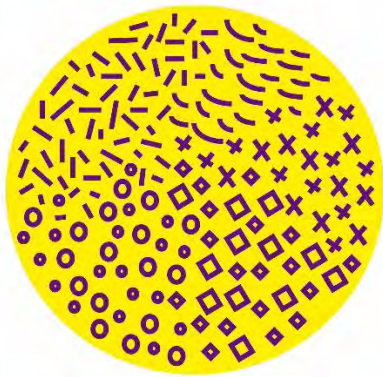


Fig. 90. Intellectio



Fig. 91. Inventio

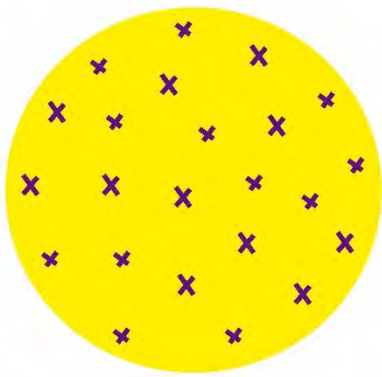


Fig. 92. Dispositio

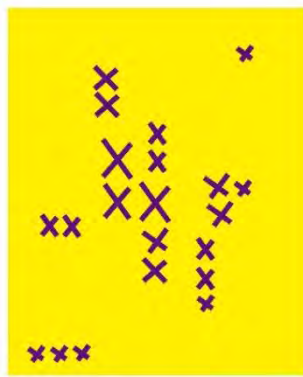


Fig. 93. Dispositio 2



Fig. 94. Elocutio

Es desde esta afirmación que Arduini propone que el campo retórico no solo se basa en el análisis de la *elocutio* de la creación, sino que profundiza y halla un campo retórico asociado a procedimientos cognitivos.

Se proyecta en una explicación de las figuras retóricas como mecanismos que, aunque se manifiestan en la *elocutio*, hunden sus raíces en diferentes niveles del conjunto de la actividad retórica de producción y también de interpretación. Ello implica la superación de una distinción entre retórica y hermenéutica basada en la adscripción de esta a la interpretación y de aquella a la producción, para facilitar el paso a la consideración de una dimensión hermenéutica de la retórica que sea complementaria y, a la vez, inseparable de su dimensión productiva (p.10)

Si bien considera su método en el análisis de la producción de un poema, debemos tener en cuenta que este puede obedecer tanto a la imagen como a la palabra. O bien una imagen puede estar presente en la escritura o en la imagen visual. Es de este modo que será posible analizar la producción plástica de César Moro, ya que Arduini, desde el inicio, pone como ejemplo este campo para hacer más comprensible su postura.

En el campo artístico la imaginación transforma la realidad en imagen, o bien construye el objeto a la luz de la individualidad subjetiva del artista. En este sentido la imaginación es la verdadera fuerza creadora, aquella, a través de la cual, en una relación circular, el sujeto, tras haber reconocido, el objeto en su alteridad, lo lleva a sí, poniéndole cuánto hay de mejor de su propia subjetividad. (Arduini, 2000, pp. 29-30)

La creación considera la realidad percibida por el artista, planteada desde la imaginación hacia la concepción de una imagen y, por ende, la construcción de un lenguaje visual, lo cual se analiza

para identificar su mundo representado. Arduini considera que “la expresión está estructurada retóricamente, en el sentido de que está organizada según esquemas formales generales que llamamos *campos figurales*” (p. 45). Las figuras son vistas como “universales antropológicos de la expresión” y de este modo se anuncia que “la figura es el aspecto creativo e innovador del lenguaje: sin figuras no tendríamos lenguaje estándar, y no al contrario” (pp.102-103). Teniendo en cuenta el aspecto creativo del lenguaje, en este caso las imágenes visuales, hallamos seis campos figurativos: metáfora, metonimia, sinécdoque, antítesis, repetición y elipsis.

Para la comprensión de las figuras, coloca un poema de Rimbaud, el cual halla una suerte de sinestesia pues hay una mezcla de todos los sentidos expresados en el texto;

(...) “el poeta no dice que la A es negra porque se asemeje al negro corsé de moscas resplandecientes, sino que A es <<negro corsé de moscas resplandecientes>>, lo que emana del texto no es simplemente la intersección entre el campo semántico A (¿cuál es?) y el del negro, sino que es una realidad nueva, en este sentido el simbolismo es puro realismo: inventa una realidad. (Arduini, 2000, p.108).

Con este ejemplo, Arduini nos acerca a la idea de metáfora de la cual nos dice que “El campo metafórico, que incluye catacrexis, símbolo, emblema, alegoría, similitud, personificación y parábola, es una modalidad autónoma, un universal de la expresión [...] (pp.108-109).

Para la metonimia explica que (...) “contrario de la metáfora, en esta ocasión no existe relación analógica, pero existe, entre el término <<natural>> y el figurado, una relación de contigüidad derivada de la pertenencia a una misma cadena lógica” (Arduini, 2000, p.112) De esta manera, existe “una relación de contigüidad entre dos significados para crear un tercero” (Arduini, 2000, p.113).

En cuanto a las sinédoques, se considera la parte por el todo o el todo por la parte para dar un mejor sentido comunicativo a la imagen. “También para las sinédoques nos sirven cuanto hemos dicho para la metáfora y la metonimia, no tenemos sustitución porque no existe un *denotatum* sino como reconstrucción a posteriori” (Arduini, 2000, p. 117).

Para determinar la antítesis (...) “está llena de otras muchas figuras: negación, inversión, ironía, oxímoron, paradoja. Afecta, además, a un área importante de nuestro modo de representarnos el mundo” (Arduini, 2000, p.119). “La antítesis pone a prueba la comprensión, crea una tensión creativa que rompe certezas definidas e ilumina las cosas con un sentido no reconocible inmediatamente” (Arduini, 2000, p.120). Ello, muchas veces, indica el aspecto que no vas a representar en la imagen pero que está presente en la *Intellectio* como contraria a la posición que el artista desea para su discurso. Por lo tanto, “La antítesis es uno de los procedimientos fundamentales de la expresividad porque se fundamenta en las contradicciones que nos rodean y que la opinión corriente (general) trata de esconder” (Arduini, 2000, p.121).

Respecto de la elipsis, Arduini señala que (...) “no es algo que pueda ser “eliminado (reducido)” de esta manera (...) “en cuanto se le intenta traducir, se la anula, precisamente porque consiste en el mecanismo de ocultación” (pp. 126-127). A su vez, en cuanto a la Repetición, el propósito de “Repetir es un procedimiento antieconómico que multiplica la redundancia, pero no es un fin en sí mismo” (pp. 127-128).

A partir de este recorrido y afirmación, es posible utilizar el método retórico de Stefano Arduini presente en su texto *Prolegómenos a una lectura general de las figuras* (2000), que, si bien está enfocado en la lectura de la poesía textual, la utilizaremos de igual manera en la imagen (Ver ejemplo visual en fig. 95).

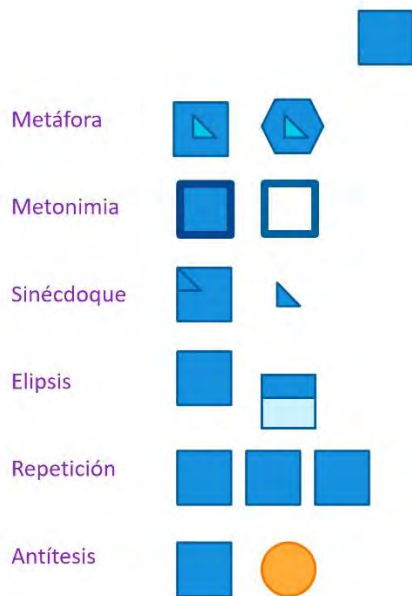


Fig. 95. Figuras retóricas = Universales antropológicos de la expresión

3.1.2. El collage como *dispositio* en la obra de Moro

Tengamos en cuenta que el procedimiento del *collage* es el de recortar y pegar imágenes (publicadas en revistas, diarios, etc.) no utilizadas del mismo modo que en la realidad objetiva; por lo tanto, abre la posibilidad de cambiar significados y crear escenas, objetos, etc. que usualmente no existirían. Max Ernst estima al *collage* como

fantastic pictures made by cutting apart old engravings and rearranging them to make bustled ladies with lions' heads, assassins with angels' wings, strange trees growing from horses' backs. (En: Spies y Drost, 2013, p.23)

Max Ernst es conocido por ser el iniciador del collage, no específicamente su inventor, pues Picasso y Braque ya lo habían utilizado anteriormente; sin embargo, Ernst fundó una ideología acerca de esta técnica. Opina que el collage es

Una realidad hecha, cuyo ingenuo destino tiene el aspecto de haber sido fijado de una vez por todas (una canoa), se encuentra a sí misma en presencia de otra realidad difícilmente menos absurda (una aspiradora), en una realidad en que unas resultan incongruentes (un bosque), escapara, gracias a tal hecho, a su ingenuo destino y a su identidad; pasara de su falacia absoluta, a través de una serie de valores relativos, a un nuevo y absoluto valor, verdadero y poético: la canoa y la aspiradora harán el amor.” (Ernst, En: Selz y Taylor, 1995, pp.)

De tal modo, el collage es utilizado por los surrealistas, y, además, como señala Kent Dickson (...) “they juxtaposed signs from divergent realms whose proximity produces a disjuncture impossible to resolve through ordinary logic” (2001, p.3), lo cual es visto como un procedimiento que funciona tanto para la concepción de una imagen como para la composición de un poema escrito y, a partir de ello, denotar la irrupción de lo maravilloso.

Literary collage such as this, our reasoning would continue, suffers from an additional difficulty, that of memory. Visual collage has the advantage of being apprehensible in a glance whereas poems produced by a collage method must still be read over a period of seconds or minutes, just as any other poem. (Dickson, 2001, p.8)

A partir de ello, entendemos que el collage ya no es solo un sistema técnico de recortado y pegado o de colocar imágenes de manera discordante o ilógica al azar, sino que se puede considerar lo que Arduini propone como etapa del proceso retórico de la *dispositio*, donde es posible organizar las figuras con una intención comunicativa, sin perder su esencia formal. Se entenderá este punto como un objetivo de Moro dentro de la exposición, lo cual nos dará pistas

para determinar su intención con las artes plásticas y la asociación del collage a fines didácticos. Siguiendo esta postura podremos notar, además, que “las imágenes puedan ser capaces de reflexionar sobre sí mismas, capaces de proporcionar un discurso de segundo orden que nos diga - o por lo menos nos muestre- algo sobre las imágenes” (Mitchell, 2009, p.41).

¿Por qué el collage halla más sentido en tanto lenguaje poético? ¿Por qué analizar los collages a partir de la lectura retórica de Arduini? El collage contiene figuras que directamente se pueden analizar creando asociación entre elementos que parecen no tener sentido entre uno y otro, pero que constituyen la expresión del artista a partir de su concepción del mundo, y que tal como hemos visto, representa la organización de sus esquemas formales, denominados por Arduini campos figurales. Además, esta abundancia de figuras hace que el collage pueda ser leído de este modo, y que dentro de él contenga un discurso semejante al de un poema textual.

3.1.3. Las figuras retóricas y su relación con el juego surrealista “lo uno en lo otro”

Para hallar este procedimiento en la imagen sin deslindarnos del Surrealismo, nos apoyaremos en las palabras de André Breton dentro del libro compilatorio *Magia cotidiana*, en el cual su artículo llamado “Lo uno en lo otro” considera que: “Si hay en el surrealismo una forma de actividad cuya persistencia ha tenido el don de provocar la hostilidad de los imbéciles, es, sin duda, la actividad del *juego*...” (Breton, 1975, p.46). Luego menciona que “El Surrealismo ha demostrado el más permanente empeño de dilucidar el funcionamiento de la metáfora –esa metáfora que precisamente [...] tiene un evidente carácter lúdico” (Breton, p.47, 1956). Debido a la valorización de la intención lúdica dada por este autor, se reconoce el alcance de la creación de

un ejercicio surrealista denominado el juego de “lo uno en lo otro”. Breton coloca un ejemplo claro para comprenderlo.

Buscando un ejemplo en apoyo de lo que yo defendía, se me ocurrió decir que el *león* se podía fácilmente describir partiendo de la *cerilla* que yo me disponía a frotar. En efecto, pensé de pronto que la llama en potencia en la cerilla daría en semejante caso la crin y que, partiendo de aquí, bastarían pocas palabras tendentes a diferenciar, particularizar la cerilla, para presentar un león. El león está en la cerilla, lo mismo que la cerilla está en el león. (Breton, 1971, p.48)

Este juego ejemplifica un desarrollo de la creatividad de quien decide utilizarlo. Funciona partiendo de elementos que, a primera vista, no tienen relación entre sí y su aplicación, notemos bien, surge del concepto de metáfora, pero de un modo generalizado o, mejor dicho, ampliado. Ello es plausible de realizarse para Breton al seguir (...) “la idea de que cualquier objeto está así contenido en cualquier otro, de que basta singularizar este en unos rasgos (indicando la sustancia, el color, la estructura, las dimensiones) para obtener aquél...” (1971, p. 49). De este modo, se comprende que el poeta francés considera en este juego “la teoría según la cual todo objeto forma parte de un conjunto único y tiene con cualquier otro elemento de este conjunto relaciones necesarias” (1971, p.49). Este juego se realizaba entre amigos surrealistas con el fin principal de que dicha elaboración lúdica sea deslindarnos de la usual percepción restringida de las cosas existentes. Por ejemplo,

Yo soy un JABALI de tamaño muy pequeño que vive en un monte bajo de aspecto metálico muy brillante, rodeado de follajes más o menos otoñales. Soy tanto menos temible cuanto

que mi dentición es exterior: está constituida por millones de dientes dispuestos a arremeter contra mí. [Respuesta] TABLETA DE CHOCOLATE. (Breton, 1971, p.68)

El aporte constructivo del Surrealismo se halla en este juego de apariencia absurda, pero que, realmente, genera dinámicas para ampliar las posibilidades de la creación, además de ser un método didáctico para despertar otro tipo de relaciones que podría contener el signo. Es posible asociarlo con la teoría de los campos figurativos que propone Arduini.

3.1.4. El catálogo como soporte discursivo relacionado a los procedimientos retóricos

Se comentó, en el primer capítulo, la postura antitética de Moro hacia el Indigenismo asociándolo al Realismo por ser de orden representacional de acuerdo al discurso del prólogo y algunas frases del catálogo. Para esta sección, analizaremos el catálogo desde otro punto de vista, ya que en su interior contiene, además, diversas citas que Moro, dentro de su *inventio*, ha seleccionado y traducido para dar cuenta de qué parte ha tomado del discurso de los artistas surrealistas en tanto *dispositio* perteneciente a la estructura significativa. Esto nos permitirá identificar parte de la postura estética en mención enfocada en los procedimientos retóricos.

El valor de la “Imaginación” está presente en el catálogo, tan igual como lo menciona Arduini en la explicación anterior, acerca de los procedimientos retóricos. En esta ocasión, la podemos ver de manera más directa cuando Moro cita a Breton, quien considera que la “Imaginación no es don sino por excelencia objeto de conquista.” (Breton, p.4) y que “Desconfiar, como se hace,

exageradamente, de la virtud práctica de la imaginación, es querer privarse, a toda costa, del auxilio de la electricidad, con la esperanza de devolver a la hulla blanca su consciencia absurda de cascada.” Y finalmente, “LO IMAGINARIO ES LO QUE TIENDE A SER REAL” ([sic.] Breton, p.4) De esta manera, los campos figurativos que Arduini menciona cobran sentido en tanto la creación de una nueva realidad.

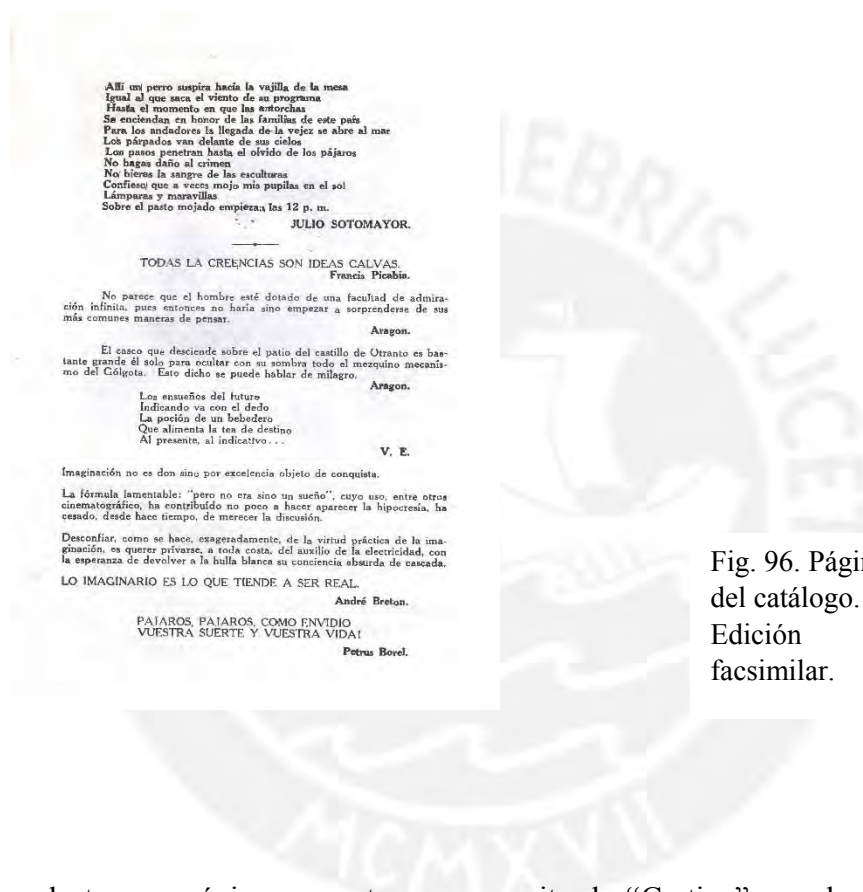


Fig. 96. Página 4 del catálogo. Edición facsimilar.

Si observamos la tercera página, encontramos una cita de “Cretina”, nombre de la tortuga de nuestro artista: “La comodidad de la ropa no es ejercicio suficiente”. ¿Cómo comprender esta frase? La ropa es recubrimiento, cuyo uso se vuelve cómodo, es decir, único. Pero cubre un cuerpo que ya no puede ser visto de un nuevo modo. Ello supone la misma condición con la que Chirico trata el ya mencionado “signo”, cuyos recubrimientos usuales (cómodos) impiden una

CUANDO HAYAIS ENCONTRADO UN SIGNO, VOLVEDLO Y REVOLVEDLO DE TODOS LADOS; MIRADLO DE FRENTE Y DE PERFIL, DELIMITADLO, HACEDLO DESAPARECER, NOTAD QUÉ FORMA TOMA EN SU LUGAR EL RECUERDO DE SU ASPECTO; VED DE QUE LADO SE PARECE AL CABALLO Y DE CUAL OTRO SE PARECE A LA MOLDURA DE VUESTRO PLAFOND; CUANDO EVOCA EL ASPECTO DE LA ESCALA O EL DEL CASCO EMPENACHADO; EN QUE POSICION SE PARECE AL AFRICA QUE A SU VEZ SE PARECE A UN GRAN CORAZON. ([sic.]Traducción de Moro, p. 3)

El signo pasa de ser un elemento a transformarse en otro que parece no tener que ver con el que era inicialmente, lo cual nos recuerda el juego “lo uno en lo otro” y el procedimiento de la *dispositio* en sus dos sentidos en el collage (ver fig. 97).

Este se refuerza, además, con una frase de Aragón en la undécima página del catálogo:

Puede imaginarse el tiempo en que los pintores ni aun encargarán a otros extender el color, ni aun siquiera dibujarán. El COLLAGE nos da un sabor anticipado de este tiempo venidero. (Louis Aragón, p.11, trad. de Moro)

Aquí queda claro ya no solo el valor del collage como proceso ligado a la *dispositio* en su significado como en su estructura formal, y, además, pasa a otro nivel, pues se considera que a partir de este será posible crear un lenguaje nuevo y auténtico con el cual se podrá comunicar al receptor una realidad percibida y mejorada.

3.1.5. La “cabeza” como figura repetida en los collages de Moro

Este análisis no pretende que exista una única interpretación. Antes bien, se busca hallar qué procedimientos cognitivos están dentro del campo retórico al que Moro accede para la conformación del mundo representado. La capacidad de observación determinará el hallazgo de las figuras que utiliza el artista. Recordemos, además, que se trata de una exposición, lo cual indica que, si bien las imágenes funcionan por sí solas y tienen su propio discurso, en su conjunto, o asociando algunas imágenes seleccionadas, son capaces de evidenciar un discurso más amplio, perteneciente al evento expositivo. Por lo tanto, nos detendremos en encontrar figuras repetidas en cuatro collages.



Fig. 98



Fig. 99

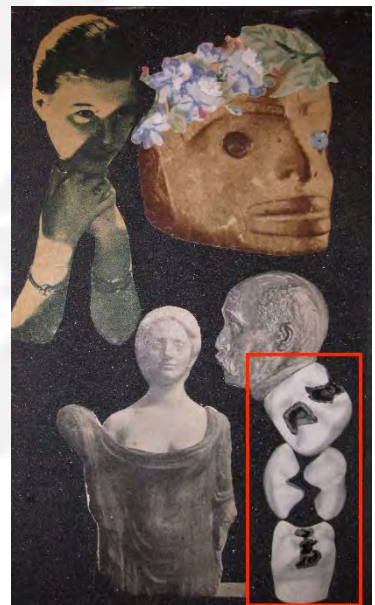


Fig. 100

César Moro. 1935. *Adorée au grand air (L'art de lire l'avenir)*. Collage sobre papel lija. 21 x 13 cm. Museo Getty.

En el collage de la fig. 98⁴², la cabeza prehispánica tiene mayor predominancia y gran tamaño en relación a las otras figuras; asimismo, junto a la figura de la mujer, ambas contienen tonos cálidos que, en la *dispositio*, indican una posición preferente en relación a las figuras grises de la parte inferior. Greet menciona que la cabeza precolombina es una máscara mexicana recortada de una revista parisina *L'Art Vivant* perteneciente a 1930, donde aparecieron máscaras de diversas culturas y periodos (Greet, 2013, pp. 33- 34). ¿Cómo explicarnos su presencia? Para Greet, ejemplifica la visión superficial de la burguesía que no entiende el significado cultural de estas imágenes y las ven como piezas decorativas (2013, p. 34). Ahora, veamos a partir de la función de la figura máscara, la de cubrir un rostro y hacer de él uno nuevo (ver fig. 99). Si vemos la figura de la mujer a su izquierda, notamos que recae una leve sombra diagonal sobre su rostro, la cual da la impresión de que dicha máscara la cubrirá: esta mujer moderna retomará las formas del pasado prehispánico.

Observando otras figuras hallamos la dentadura (ver fig. 100); por ello, apelando al poema del mismo título, *L'art de lire l' avenir*, escrito años después y publicado en el texto *Le château de Grisou* (1941), encontramos la dentadura como figura metafórica que obedece a la estructura (horas, minutos, etc.) del tiempo: “El tiempo dentado se desvanece” (Moro, 2016, p. 81). La picadura de la dentadura afirma el desvanecimiento. De ahí que las figuras grises, ubicadas en segundo plano, se disipan: estas son figuras de cánones clásicos. Al contrario, la cabeza prehispánica está coronada con flores y tiene dos discos recortados y pegados, uno dorado y uno plateado. Sugiere el retorno de la cabeza prehispánica a la era moderna del siglo XX.

Al apelar a los rasgos de la inventio de Moro, en donde ubicamos al Surrealismo, hallamos que asiste a una exposición de pinturas de Yves Tanguy en 1927 donde se incluyen objetos

⁴² Traducido al español sería: Adorado aire libre (El arte de leer el futuro). Considero el título en su versión en francés porque hay un juego eufónico que Moro siempre considera, desde el cambio de su nombre. En vez de “aire libre” podría ser “arte libre”.

prehispánicos de Perú, México, Colombia y la costa norte de Estados Unidos (En: Greet, 2014, p.23). Es preciso señalar que el Surrealismo tenía estos acercamientos como rechazo a las concepciones clásicas del arte.

Ahora, observaremos un collage que lleva de título *L'art de lire l'avenir*, o *El arte de leer el futuro*. El anterior collage analizado lleva este mismo título entre paréntesis, pero además le precede *Adorée au grand air*. Veamos pues que este título ejemplifica una carencia, lo cual cambia la lectura a una posición irónica y crítica.



Fig. 101

César Moro. 1955. *L'art de lire l'avenir*. Collage sobre papel. 30 x 23 cm. Museo Getty.



Fig. 102

Kent Dickson hace una interpretación en la que afirma que hay una doble lectura, una horizontal y otra vertical. En cuanto a la vertical

The jar and its label, obviously clipped from a magazine ad [...] additionally exemplifies advertising, which in turn metaphorically exemplifies buying and selling (through the process of transference called metonymy). The jar infects the whole piece with a sarcastic irony towards capitalism and the political, social, and ideological structures that support it. It particularly targets the other typographical element in the work, the carefully drawn, art nouveau lettering of <<I'Art>> that stands opposite the jar label at the top of the vertical axis. By juxtaposing these two words Moro accuses bourgeois art of complicity with capitalism.” (Dickson, 2001, p.4)

Por su parte, la lectura horizontal considera que

[...] we see a dismembered subject whose clairvoyance is blocked by the absurd cuts the artist has made projecting forward from the eyes. This is a subject in confusion, with no clear resolution to his conflicts available along any of the pictorial lines of the picture. Not only can he not see, but his advancing becomes a quixotic venture in which his trunk and legs forcefully stride toward the nothingness outside the pictorial frame without a brain or eyes for guidance. The artist makes a joke of agency, his subject's ability to act either through the eyes or the legs. He pokes fun at the thought that an effort of will might be able to cut through the modern existential predicament, with all its equivocations, it's natural confusion. His is an essentially pessimistic view of the individual. (Dickson, 2001, p.8)

Bajo esta interpretación, desde ambos ejes de lectura, se considera una crítica de matiz social y otra centrada en lo individual. No obstante, ¿cuál es el aporte constructivo de Moro en este *collage*? En esta ocasión, tomaremos la cabeza. Si bien Dickson considera la cabeza separada del cuerpo (*membra disjecta*) y nota que la visión ha sido bloqueada, no toma en cuenta que, también, hay un recorte en el mismo rostro, que separa los ojos y la oreja del resto de la cabeza, lo cual conduce a una sinécdoque (ver fig. 102). Estas figuras son los sentidos, la visión y el oído, que funcionan como principales: uno condice la visualidad de la obra plástica, mientras que el otro la noción de poesía como voz que debe ser oída. De esta manera, el título “El arte de leer el futuro” es una antítesis de lo que realmente se ve en el collage como la obstrucción de estos

dos sentidos primordiales. El poner en evidencia esta obstrucción existente en el arte (como figura en la parte superior del collage: L'art) es porque ha hallado una solución: “la bella bomba mortífera del surrealismo nos llega para ayudarnos” (1958, p.8). ¿Qué herramientas nos brinda Moro para que los sentidos no sigan obstaculizados y se pueda dar el retorno al pasado?



Fig. 103

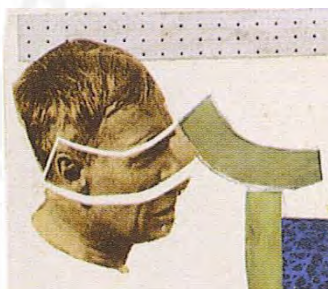


Fig. 104

A continuación, analizaremos la imagen que en la página 3 del catálogo, en la fig. 97, está rodeada de las citas mencionadas acerca de la transformación del signo.

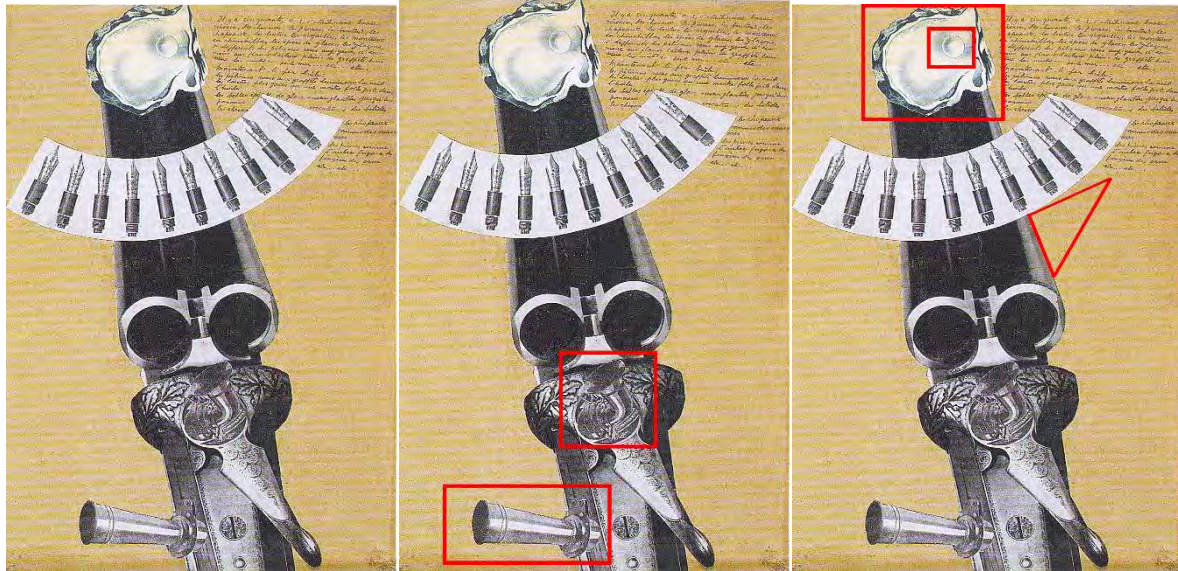


Fig. 105

Fig. 106

Fig. 107

César Moro. 1935. *Il y a cinquante ans....* Collage y tinta sobre papel. 29 x 20 cm. Museo Getty.

André Coyne la describe, mediante una conversación previa con Moro el día que se la obsequió, como

cara – revólver⁴³, los ojos, dos agujeros negros; una concha de madre perla, la coronilla; una sección de plumas de metal, el pensamiento; en el extremo izquierdo hacia abajo, una especie de catalejo tendido hacia el misterio; y arriba, a la derecha, el doble oráculo: “Il y a cinquante ans c’était una base misere...Maintenant le feu brule... etc...etc...” (Coyne, 2000, p.12)

Del mismo modo, Michele Greet utiliza esta descripción llevando la imagen a describir la primera impresión que asigna la *elocutio* y que da la forma de un rostro.

⁴³ Lo menciona como revólver a pesar que evidentemente es una escopeta.

Moro bisected the pictorial space vertically with the mind-section of a double barrel break open shotgun. The circular openings of the barrel peer like eyes at the viewer, but as in Moro's previous collages, these are hollow useeing eyes, unable to perceive the world except through the tunnel vision of the gun's barrel. Superimposed on the ornate trigger is the curvilinear form of gramophone, which becomes a nose under the barrel eyes. Glued to the left side of the shotgun is what appears to be a telescope, positioned in such a way as to resemble a cigarette in an implied mouth. To the top of the barrel Moro pasted a cut out array of fountain pen nibs; the curve of the white paper cutout becomes the brim of a gentleman's hat. An oyster on the half shell complete with pearl, the only organic form in the entire composition, tops off the assemblage. In a characteristic surrealist fashion, none of the objects relate in type, scale, or function to any other. Yet Moro has arranged them in such a way as to make a human face appear, a face fraught with contradictions. (Greet, 2013, p.32)

A continuación, la misma autora realiza una descripción en función del psicoanálisis considerando que

The phallic form of the gun contrast with the oyster, which alludes to female sexuality; the violence of gun fire disrupts the music playing on gramophone and the pensive writer whose presence manifests in the fountain pen nibs and the poem inscribed around the collage. The image thus fluctuates from cohesive figure to uncanny conglomeration of objects. The poem Moro wrote to accompany the collage only augments the confusion. Written in an automatist style, its imagery, which includes, rocks, hair, needles, chinchilla coats, and pink penguins does nothing to help interpret the collage. Rather it suggests a frigid atmosphere in which materialist decadence reigns over a nonsensical world. (Greet, 2013, p.32)

En principio, si bien la *elocutio* nos presenta la imagen frontal, como se menciona, semejante a un rostro, debemos hallar la forma de leer esta imagen en tanto *dispositio*. El elemento más grande de la composición es el arma, la cual está incompleta en la parte inferior; por lo tanto, se nos presenta a manera de *elipsis*, lo cual nos da la posibilidad de completar la forma a través de la visión y, además, de pensar que podemos sostener el arma por el mango. Sabemos, entonces, que el arma tiene la particularidad de ejecutar un disparo; no obstante, antes va a considerar otras acciones que están contenidas en figuras como un catalejo, el cual permite ver de cerca lo que se encuentra lejos, elemento metonímico de la visión; luego, un gramófono, que permite la ampliación del sonido, elemento metonímico del oído (ver fig. 106). Sentidos que ya han sido mencionados la fig. 103 como sentidos obstruidos, pero, esta vez, al contrario, se presentan con una capacidad en su máximo nivel. Entre los otros elementos, hallamos los plumines (puntas de la pluma), metáfora de las balas, por lo que la práctica de la poesía reemplaza a la violencia característica del arma. La perla, *sinécdoque* de la concha ya que hay que es una parte de esta y le concede valor de tesoro, implica el disparo final como metáfora de la concepción de la poesía en tanto ella se incluye en la parte superior derecha de forma escrita. La perla además es un tesoro, el cual es metáfora de la Poesía (ver fig. 107).

El poema que menciona Coyné como “el doble oráculo” está compuesto por dos párrafos, uno que percibe una suerte de pasado (Il y a cinquante ans =Hace cincuenta años...) miserable, y el otro que visualiza un cambio en la actualidad (Maintenant le feu brule = Ahora, el fuego arde). Aquel poema se relaciona con el arma nueva a partir de la capacidad de transformación. Toda la composición en conjunto es una cabeza, mas no simplemente estamos frente un rostro.

Moro elige algunos elementos que, dentro de su *inventio* asociada al Surrealismo, han sido apropiados; por ejemplo, el arma en el *Segundo manifiesto* (1930) es mencionado explícitamente por André Breton

El acto surrealista más simple consiste en salir a la calle empuñando revólveres y tirar sobre la multitud al azar cuantas veces sea posible. Quién no ha tenido, siquiera una vez, deseos de acabar de ese modo con el pequeño sistema de envilecimiento y cretinización en vigor tiene su lugar señalado en esa multitud, con su vientre a la altura del tiro... (Breton, p.85)

Con esta cita, se percibe la intención revolucionaria del movimiento; además, el portar esta arma, que finalmente es una Cabeza, es punto de partida de la capacidad de cambiar la situación actual de la vida a partir de la poesía y, como sugiere Breton, en este mismo manifiesto: "Combatimos la indiferencia poética en todas sus formas; el arte como distracción, la investigación erudita, la especulación pura" (p. 88 - 89). Entonces, la noción de cabeza dada por Moro es distinta a la que solemos comprender, pues los elementos que la componen no están en el lugar "correcto" y tienen los sentidos ampliados. Esta cabeza adquiere la función de transformar. A la vez que la cabeza se comporta como un arma transformadora, es el arma capaz de concebir la poesía, esta poesía que a la vez transforma. ¿Las posibilidades de transformación se refieren al signo?

3.1.6. El paso de las figuras retóricas en el *collage* a la síntesis conceptual

Ya en el segundo capítulo está claro que Moro resolvía de modo sintético muchos de sus dibujos y pinturas, pero, en este caso, partiendo de la exposición y el discurso elaborado para el catálogo,

podemos dar paso o crear continuidad a los procedimientos que Moro estaba insertando en las artes plásticas.

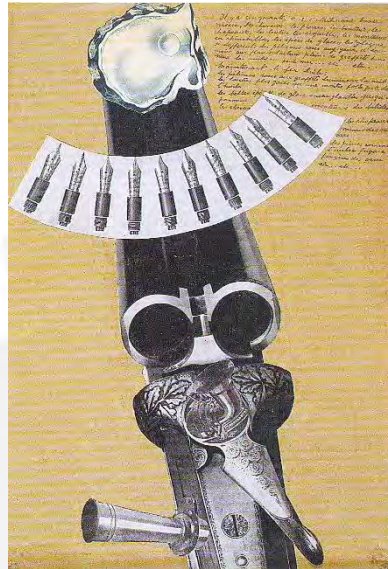


Fig. 108

Al retomar el análisis formal que se hizo en el segundo capítulo, se sabe que el collage de Ernst sugiere reemplazos en la conformación de la figura que representa. Al incluir el ojo y los brazos, hace que la visión del espectador, en su intento por completar la forma (elipsis), la asocie rápidamente a un personaje, un torso o un rostro humano. En el caso de Moro, este reemplaza todos los elementos y a primera vista no sería posible pensar que se trata de una cabeza humana. Esto indica una síntesis conceptual, pues desaparece por completo el referente inicial. En este punto, se advierte el aporte de César Moro, lo cual nos conducirá a analizar la siguiente imagen.

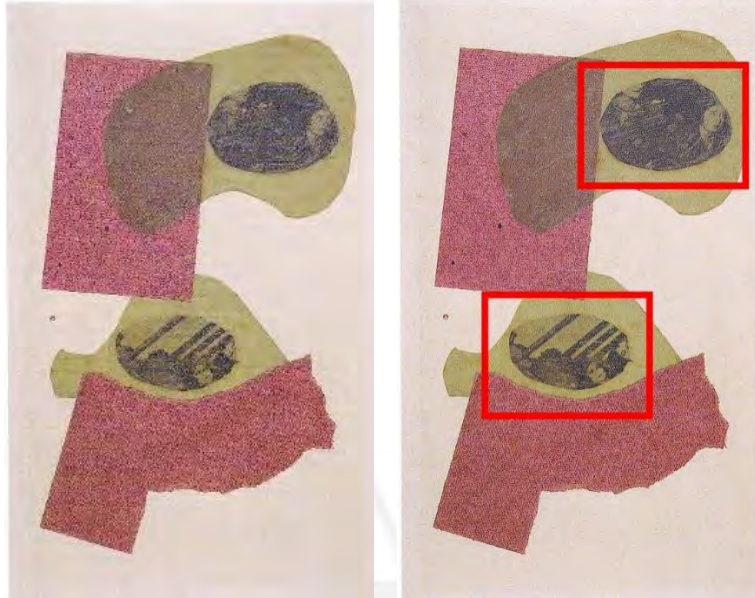


Fig. 109

Fig. 110

César Moro. *Tête*. Collage sobre papel. 21.5 x 31 cm. Museo Getty.

Este *collage* que lleva por título *Tête* o, en español, explícitamente “Cabeza”, la técnica del *collage* se hace evidente por el rasgado del papel de formas libres, abstractas, salvo dentro de las dos formas circulares que son recortes de fotografías de cabezas de gente en la calle, extraídas de revistas. Según Greet

Moro begins to create his own personal iconography: the detached eye. While the eye has held symbolic value in art for centuries, eye portraits are a specific genre that date back to the Georgian period (from around 1790 – 1835) when the aristocracy would exchange miniature portraits of eyes, usually in the form of a small brooch, as tokens of affection that only a lover could identify. By isolating the eye in this manner, Moro’s imagery suggests discretion and secret codes of communication between lovers, themes that are particularly relevant to

homosexual lovers in a predominantly heterosexual environment” (Greet, 2013, p.25)

Colocar el título “Cabeza” no es gratuito, ya que induce a asociar esta imagen a una elipsis que lleva a un intento de completarla en función de la comprensión de lo que Greet denomina ojos (ver fig. 110). Son ojos en tanto estos cumplen con la forma ocular de lo que ya está determinado como Cabeza en el título y que, además, es posible hallar dentro de estas formas oculares, la capacidad de la visión para identificar la imagen exterior: la realidad. Mientras que lo demás está compuesto por recortes de formas libres.

Greet encuentra una relación simbólica a partir de los ojos, pues lo identifica como una figura repetida en los dibujos y collages de Moro. Si bien existe esta repetición, Greet lleva el análisis hacia una práctica subjetiva enfocada en la homosexualidad del artista. En este caso, se debe considerar, a diferencia de la autora, que todo rasgo de índole personal de Moro ha sido despojado en sus obras iniciales como el autorretrato en tinta comentado en el segundo capítulo, siendo este collage de otra índole, pues alcanza la madurez del artista. Como ya se mencionó, los collages van sugiriendo sistemas cognitivos y, a la vez, modos de construcción de la imagen. En este caso, esta imagen nos puede conducir a hacer una distinción entre un inconsciente personal y un inconsciente colectivo

(...) precisamente porque [este último] está desprendido del personal y es completamente general, puesto que sus contenidos pueden encontrarse en todas las cabezas, cosa que no sucede, naturalmente, con los contenidos personales [siendo la cabeza el espacio] donde dormitan las imágenes primordiales de carácter universal humano (Jung, 1974, p. 83-84).

Por lo tanto, es posible analizarlas como nuevos elementos que van a sugerir la inserción de nuevas prácticas en el arte. En otros términos, por el título mismo, podemos comprender que estamos en el interior de una cabeza y que, a través de los ojos, podemos ver las cabezas del gentío. Esto se agudiza por el desocultamiento de la práctica misma del rasgado y pegado. Entonces, la relación que la imagen establece con el espectador es la de la sumersión en ésta. Nuevamente, el artista insiste en la capacidad de mirar “a través”, rasgo característico de la práctica poética, dentro de nuestra cabeza en pos de un universo que se desdice de las operaciones racionales establecidas.

Para esta representación, resulta necesario apelar a la síntesis de lo que vemos para ejecutar una operación de abstracción que implica asimilar y, posteriormente, transformar el signo. Si bien ya lo hallamos mencionado en las páginas del catálogo antes analizado, Moro añade, dentro de la misma práctica, esta operación. Llegar a la abstracción pasando primero por las figuras retóricas está considerado por Moro dentro de los procedimientos de la Exposición. En otros términos, nos hallamos ante una particular postulación dada por César Moro teniendo como base de acción al Surrealismo.

A partir de esta afirmación se puede comprender que Moro incluya a los *Decembristas* en la exposición de 1935, pues apoya su postulado acerca de la abstracción de las figuras retóricas además de funcionar como *antítesis* del Realismo. (ver fig. 111, 112 y 113)

Todo concepto abstracto que sea verdaderamente fecundo tiene, a un nivel inconsciente, la apoyatura de una multitud de imágenes incompatibles que lo hicieron nacer empujándolo al primer puesto y que se fueron excluyendo unas a otras del campo visual en su camino de ascenso a la consciencia, a medida que el más estrecho enfoque de esta” (Erenzweig, 1973, p.158).

De esta manera, es posible asociar este discurso a una construcción cognoscitiva previa que involucra la intención surrealista y el de los procedimientos retóricos de Arduini para, posteriormente llegar a una *elocutio* abstracta.

3.2. La cabeza como recinto psicológico

El hallar la figura de la *Repetición* en los collages mostrados en la exposición a manera de conjunto nos permite notar la idea de “cabeza” como componente esencial. Ahora bien, haremos comparaciones entre uno y otro collage de Moro, con la intención de hallar sentido en su discurso a partir de sus figuras. Se puede partir de la siguiente pregunta. ¿Qué relación hay entre el arte de leer el futuro y el arma? ¿Se refiere al futuro como un retorno al pasado?

3.2.1. Figuras retóricas en los collages y textos de Moro: la vinculación con el mundo arcaico



Fig. 114

En el collage *Adorée au grand air (L'art de lire l'avenir)*, se considera un elemento prehispánico como la máscara de piedra en tanto *elocutio*, y como cabeza en tanto esta debe retornar a la era moderna. En este punto, es necesario desapegarse de la noción de cronología. Por ello se analizará el texto *Biografía Peruana*, escrito por Moro en 1940, donde se pueden hallar figuras similares a las que vemos en los collages de la fig. 114. Ello señala que estas figuras forman parte de la *Intellectio* de Moro y que las usará repetidas veces, y a la vez contienen un sentido para el artista. En este texto, Moro describe al Perú del pasado prehispánico, luego la conquista por los españoles y, finalmente, considera que los tesoros del pasado que ha descrito aún existen.

Inmensa perla que ruedas mutilada y sangrante sobre un país sordo y ciego tú continúas siendo el punto de mira, el tesoro aéreo de los poetas exilados en sus tierras de tesoros. Tú maculas de tu sangre el progreso grotesco y la jactancia oficial, así como la farsa lamentable de aquellos que en tu nombre hacen un arte ortopédico. (Moro, 2003, p. 192) (ver fig. 114).

Moro considera la perla como tesoro y ello se puede observar en la fig. 105. Del mismo modo, en este texto, se establece al Perú como un “país sordo y ciego”, y deben ser los poetas quienes tendrán la capacidad de agudizar los sentidos para acceder a ese tesoro que está presente pero que nadie es capaz de notarlo.

Luego de ello, Moro afirma: “Es para preguntarse con angustia si tales tesoros anímicos van a perderse o están ya perdidos definitivamente” (Moro, p. 192). Entonces, se debe considerar que la figura perla o tesoro no está asociada con una riqueza tangible del Perú del pasado, como diría Fernández Cozman (2012) “tesoros de la cultura Inca”, sino que se refiere a la *psiquis* del antiguo peruano. Ante ello, surge una pregunta, entonces: ¿Dónde se hallan estos tesoros? Para el artista, estos tesoros aún perduran en “el dominio del sueño y de las superestructuras formando el alma colectiva y el mito” (Moro, p. 192). Podemos asociar lo que Moro pretende rescatar para el pensamiento poético con lo que Jung dice acerca del pensamiento primitivo

Se trata de la revivificación de un arquetipo, como en otro lugar he denominado a esas imágenes primordiales. El modo de pensamiento primitivo, analógico, del sueño recrea esas antiguas imágenes. No se trata de representaciones heredadas, sino de huellas heredadas.” (Jung, 2009, p. 37)

Tal afirmación nos remite al discurso psicoanalítico. Recordemos que, en el capítulo anterior, se mencionó el compromiso que Moro tenía en el “Asilo de los alienados” siendo un espacio donde

aprendió de los psiquiatras y la información actualizada acerca del psicoanálisis. La perspectiva y difusión que Delgado dejó en las *Revista de Psiquiatría y Disciplinas Conexas* pone énfasis en procedimientos de la subconsciencia:

(...) la simbolización es un procedimiento que la subconsciencia emplea en todas sus manifestaciones [...] este también *ha sido primitivamente el proceso mental único, que nuestros más remotos predecesores poseían* [...] resultando así que los sueños y demás manifestaciones de la subconsciencia son *supervivencia de una estructura psíquica anacrónica, prelógica* [...] En la vida de la especie, los siglos de socialización de la mente no pueden haber bastado a romper la *conexión con organizaciones consolidadas en periodos multimilenarios*. (Delgado, 1918, p. 89)

Moro quiere recuperar procedimientos cognitivos hallados en el pasado, que en el presente deberían ser considerados en la práctica artística,

Yo te saludo fuerza desaparecida de la que tomo la sombra por la realidad. Y acribillo la proa por la sombra. Yo no saludo sino a ti, gran sombra extranjera al país que me vio nacer. Tú no le perteneces más, tu dominio es más vasto, tú habitas el corazón de los poetas, tú bañas las alas de los parpados feroces de la imaginación. (Moro, p. 192)

Esta “fuerza desaparecida” no se halla solo en el aspecto formal del arte prehispánico, el cual se disocia de lo figurativo y representacional, sino también en el valor poético que estas formas adquieren. En *Los anteojos de azufre*, Moro afirma que la Poesía es una (...) “actividad universal, no del microcosmos ridículamente pintoresco, particular y ventral” (Moro, 1958)

(1934) p.10) a diferencia del Indigenismo que indica (...) “como la farsa lamentable de aquellos que en tu nombre hacen un arte ortopédico” (2003, p. 192). En todo caso, la estética indigenista solo coge como modelos aquel arte del pasado, y se apropia de ello de manera ornamental, mientras que la intención de Moro se centra en un ideal que obedece a la construcción de imágenes desde un modo que se disocia del orden occidental. Podríamos asociar esta postura a los contenidos de la conciencia mitológica, los cuales “no se disuelven en meras individualidades inconexas, sino que en ellos también impera algo universal de índole y origen totalmente distintos a lo universal del concepto lógico” (Cassirer, 1998, 106). Gracias a esta percepción, se aperturan nuevos modos de concepción del mundo.

3.2.2. Los usos de la figura cabeza en la obra de Moro

¿Cómo retomar estos procedimientos que obedecen a la libertad de asociación de los signos para la creación de un mundo representado? Al utilizar las figuras retóricas, que para Arduini responden a procesos cognitivos considerados “universales antropológicos de la expresión”, se determinaron cuatro tipos de cabezas, las que tienen como fin evidenciar procedimientos cognitivos que la “cabeza” debe ser capaz de realizar para efectuar una imagen de índole poética. Entonces, hallemos el discurso que ofrece Moro. La primera cabeza es la prehispánica que derrocaba los cánones clásicos figurativos y que, a partir de la máscara, podíamos ser capaces de mirar posibilidades para la creación retomando las formas del pasado; sin embargo, la *psiquis* del pasado actúa como un ideal de pensamiento disociado del pensamiento lógico occidental. Luego, la segunda cabeza, el verdadero presente, anunciado en el primer capítulo con la hegemonía de la estética indigenista y el Realismo, es aquella aún obstruida tanto en la visión como el oído, sentidos que obedecen a la imagen y la palabra. Por su parte, la tercera cabeza ejemplifica un

cambio, ya que funciona como arma y se denominó cabeza transformadora por sus nuevas capacidades de agudizar la visión y el oído para percibir la realidad y absorberla de tal modo que se pueda ejecutar la poesía como tesoro recuperado. Ello fue demostrado en la imagen que consideramos una síntesis conceptual. A partir de ello, la capacidad de la mirada y la cabeza capaz de abstraer lo que ve, pasando primero por los procedimientos retóricos, logran conjugar la transformación del signo y dan cabida a un lenguaje subjetivo, pero a la vez universal, desde otro orden.

Ello conduce a la liberación del pensamiento, de tal modo que el collage funciona como una herramienta que es capaz de apoyar un procedimiento retórico, haciendo las veces de *dispositio* que se aleja del orden lógico (occidental), previo a la visibilización de la *elocutio*. La repetición y la antítesis nos sirvieron para determinar los procesos retóricos de Moro en la elaboración de la Exposición de 1935 como muestra de nuevos modos de construcción en las artes plásticas en el Perú. La utilización de paratextos permite hallar el campo retórico de Moro en toda su magnitud.

Explicándolo mejor, el collage es considerado, además, una parte necesaria para la elaboración de la obra plástica, que es capaz de alterar los estándares de la realidad con sus significados establecidos como un modo de disposición distinto. Además, en los collages, hubo la posibilidad de hallar teoría dentro de las imágenes de César Moro.

Esta postulación particular nos permite identificar la consolidación de la vanguardia surrealista que Moro propone, ya que el proceso de selección implica los elementos necesarios para el contexto artístico peruano al que se enfrenta el artista.

Conclusiones

La exposición organizada por César Moro en 1935 es una evidencia de visibilización de un discurso teórico - artístico y se trató de una vanguardia de corte surrealista. Esta exposición ya era conocida como “La primera exposición surrealista latinoamericana”, pero hasta el momento no se habían determinado los aportes de César Moro para las artes plásticas en el Perú a partir de este evento tal como se ha establecido a través de los tres capítulos aquí desarrollados visibilizando las particularidades de su proceso creativo.

-El movimiento indigenista se posiciona como el arte hegemónico en el país en la década del 30 del siglo pasado. El cerrado círculo artístico, los limitados espacios culturales, la dirección de la Escuela de Bellas Artes por parte de José Sabogal, y la coincidencia de intereses ideológicos con la política del gobierno facilitó y fortaleció este escenario.

- La exposición de 1935 organizada por César Moro suscitó comentarios y cierta cobertura en los medios de prensa escrita, que pudieron generar mayor atención e interés, pero es la estética indigenista imperante la que enmudece su difusión y oculta esta propuesta innovadora.

- Moro cumplió el rol de un artista vanguardista y revolucionario para la época. Su arte innovador y su espíritu contestatario tuvieron un impacto novedoso aunque luego no fue valorado por la influyente escena artística limeña.

- César Moro fue también un investigador y humanista. Creía en la esencia y libertad del ser humano, defendía que la verdadera revaloración del indio estaba en desvelar y representar su mundo interior, ligado a la naturaleza y a su cultura milenaria, no se trataba solo de interpretar lo externo observable. Buscó fundamentar sus conocimientos e intuiciones artísticas, basadas en el psicoanálisis y el surrealismo, lo cual lo llevó a relacionarse con los doctores y los pacientes del

Hospital Víctor Larco Herrera para estudiar la psiquis y los dibujos de los internos. Todos los aspectos formales aquí revisados fueron mostrados en la Exposición de 1935.

-La exposición de 1935 representa un hito en la historia del arte peruano, pero aún no es reconocida. En esta, se halla el discurso completo de César Moro para las artes plásticas. Ello fue evidenciado por los collages, que contienen un discurso que el catálogo complementa. De este modo, la exposición se muestra como un mecanismo de unificación del discurso surrealista que Moro quiere difundir en el campo de las artes plásticas incluyendo sus particularidades.

- El análisis de las figuras retóricas, vistas como “universales antropológicos” que Stefano Arduini propone, responde a una metodología utilizada para estudio de poemas escritos; sin embargo, permitió conocer la expresión e interpretación de la obra plástica de Moro con lo cual desciframos el discurso hallado en los collages, el que ponía énfasis en los modos de construcción de una obra plástica y su asociación con la poesía. Esto nos llevó a comprender la transformación del signo como procedimiento necesario para la realización de una obra plástica. Es de esta manera, por los múltiples reemplazos para la creación de un mundo representado, que Moro considera que se puede llegar a la síntesis siendo esta una síntesis conceptual. Llegados a este punto, cabe resaltar esta particular postulación dada por César Moro teniendo como base de acción al Surrealismo.

El análisis retórico es un método que puede aplicarse para comprender un proceso creativo. Con ello es posible rescatar un aporte discursivo y procedimental para la construcción de una obra plástica de acuerdo al contexto al que pertenece el artista. De este modo, el artista peruano no solo imita la vanguardia europea, sino que encuentra similitud de pensamiento para, a partir de esta correspondencia, reforzar y proponer desde un punto de vista particular, pero que no deja de corresponder a una propuesta innovadora. La metodología aplicada al análisis de los collages se

presenta como un método pedagógico para el hallazgo del discurso en la obra visual, lo cual lleva a comprender la imagen desde el mundo representado que el artista va construyendo. De tal manera no solo se piense en encajar la obra en un “ismo” por su estructura superficial, pues, en el caso de Moro, podríamos ubicar su obra en muchos de estos “ismos”; entonces, buscamos se comprenda a partir de su proceso creativo. Con ello es posible rescatar un aporte discursivo y procedimental para la construcción de una obra plástica de acuerdo al contexto al que pertenece el artista. Por lo tanto, el artista peruano no solo imita la vanguardia europea, sino que encuentra similitud de pensamiento para, a partir de esta correspondencia, reforzar y proponer desde un punto de vista particular, pero que no deja de corresponder a una propuesta innovadora de vanguardia que tiene como base el discurso surrealista sin abandonar los principios del primer manifiesto que involucran el psicoanálisis de Freud, el cual ya había conocido en Lima dentro del Hospital Víctor Larco Herrera.

Referencias bibliográficas

Abril, X. (1929, diciembre) Catálogo de la exposición de Julia Codesido. *Amauta*, XXVII, p. 100.

Aldo, C. (1929, noviembre 10). Exposición de Xilografías de José Sabogal. *El Comercio*, p. 3 – 4.

Aldo, C. (1930, enero 15) Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes. *El Comercio*, p. 8.

Anónimo. (1918, julio 27). Exposición Rivero – Benavides Gárate. *Variedades*, XIV, N° 543.

Anónimo. (1919, abril 12). La reforma del Asilo Colonia de alienados. *Variedades*, XV, N° 580, pp. 300 – 303.

Anónimo. (1930, enero 18). Homenaje indígena al presidente de la República. *La prensa*, p 1.

Anónimo. (1935, mayo 5). Exposición de las obras de Jaime Dvor, César Moro, Waldo Parraguez, Gabriela Rivadeneira, Carlos Sotomayor y María Valencia. *La prensa*, p.1

Anónimo. (1935, marzo 9). Trabajos escultóricos en pasta de piedra de José Molina. *El Comercio*, p.5.

Anónimo. (1935, marzo 15). La exposición de Carlos Rubina. *El Comercio*, p.4.

Anónimo. (1935, mayo 1). Próxima exposición artística en la Academia de Música “Alcedo”. *La Crónica*, p. 3.

Anónimo. (1935, mayo, 4). De Arte. Exposición Surrealista en la Academia Alcedo. *La prensa*, p. 15.

Anónimo. (1960). Honorio Delgado, Humanista del nuevo mundo. *Fanal*. Vol. XV, N° 56. pp. 10 – 16.

Apollinaire, G. *Obras esenciales I*. Lima: PUCP.

Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia

Blom, P. (2010). *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900 – 1914*. Barcelona: Anagrama.

Breton, A. (1926). *La Révolution Surréaliste* N. 6 – DeuxiemBarcelona

----- (1926). "Le Surrealisme et la peinture". En: *La Révolution Surréaliste* N. 6 - Deuxieme année. pp. 30 - 32.

----- (1972). *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona: Barral.

----- (1975). *Magia cotidiana*. Trad. Consuelo Berges. Madrid: Fundamentos.

----- (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Argonauta.

Buntix, G. et Wuffarden, L.E. (2003). *Mario Urteaga*. Lima: MALI.

Cassirer, E. (1998). *Filosofía de las formas simbólicas*. México D.F.: FCE.

Castillo, T. (1919, enero 18). Arte nacional. Vizcarra Vinatea – Raúl M. Pereyra. *Variedades*, XV, N° 568, pp. 54 – 55.

----- (1919, febrero 22). La exposición Brandes. *Variedades*, XV, N° 573, pp. 159 – 162.

----- (1919, marzo 1). Con Eguren Larrea. *Variedades*, XV, N° 574, pp. 145.

Castrillón, A. (2000). *Tensiones generacionales*. Lima: ICPNA.

Castro, C. (2016). *Concepción de un arte peruano en la obra plástica inicial de Jorge Eduardo Eielson* (tesis sin publicar). Pontificia Universidad Católica del Perú. Consultado el 2 de enero del 2017, desde <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/7458>

Chueca, L. (2009). “Aproximaciones a la poesía de vanguardia en el Perú”. En: *Poesía vanguardista peruana*. Vol. 1, pp. 9 – 114.

Cirlot, J. (1953). *Introducción al Surrealismo*. Madrid: Revista de Occidente.

Cirici-Pellicer, A. (1957). *El Surrealismo*. Barcelona: Ediciones Omega.

Coyné, A. (1956). *César Moro*. Lima: St.

----- (1993). César Moro: surrealismo y poesía. *Biblioteca de México*, N° 13, pp. 15 – 20.

----- (2000). “El arte empieza donde termina la tranquilidad”. En: *Con los anteojos de azufre. César Moro artista plástico*. Lima: Centro Cultural España.

----- (2005). “Testimonio: Vida, encuentros y desencuentros”. En: *César Moro y el surrealismo en América Latina: actas del coloquio internacional (diciembre 2003)*, pp. 275 – 298. Lima: UNMSM, CCE.

De Andrade, O. (2001). *Escritos antropófagos*. Buenos Aires: Corregidor.

De Torres, G. (1955). *Qué es el Superrealismo*. Buenos Aires: Columba.

Delgado, H., y Valdizan, H. (ed.). (1918 - 1924). *Revista de psiquiatría y disciplinas conexas*. Lima: Hospital Víctor Larco Herrera.

Delgado, H. (1918). “El psicoanálisis en sus aplicaciones extrapsíquicas”. En: *Revista de psiquiatría y disciplinas conexas*. Octubre, Año 1, N° 2. Pp. 78 – 111. Lima: HVLH.

----- (1958). “Pintura de esquizofrénicos”. En: *Archivos de criminología, neuro – psiquiatría y disciplinas conexas*. Vol. VI, N° 21. Enero – Marzo. Pp. 3 – 24.

----- “Documentos psicoanalíticos”. En: *Revista de psiquiatría y disciplinas conexas*. Abril 1922, Vol. IV, No 2. Pp. 128 – 137.

Deustua, J., y Rénique, J. (1984). *Intelectuales. Indigenismo y descentralismo en el Perú (1897-1931)*. Cuzco: CBC.

Dickson, K. (2001). *César Moro's Impossible Futures: L'art de lire l'avenir*. University of California.

Di Franco, C. (2016). *Un palacio para el presidente: El salón Ayacucho (1924) identidad y nación en el mecenazgo artístico de Augusto B. Leguía* (tesis sin publicar). Pontificia Universidad Católica del Perú. Consultado el 5 de enero del 2017, desde <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/7213>

Durozoi, G., et. Lecherbonnier, B. (1976). *André Breton. La escritura surrealista*. Madrid: Ediciones Guadamarra.

Estela C., y Padilla, J. (Ed.). (2003) *Amour à Moro. Homenaje a César Moro*. Lima: Centro Cultural España.

Erenzweig, A. (1973). *El orden oculto del arte*. Londres: Labor.

Falla, R. (2005). “La tesis de Abril”. En: *César Moro y el surrealismo en América Latina: actas del coloquio internacional (diciembre 2003)*. Pp. 93 – 102. Lima: UNMSM, CCE.

Fernández, C. (2006). “César Moro y los ecos del surrealismo francés en el Perú”. En: Boletín de la Academia Peruana de la Lengua. N° 42, pp. 69 – 97.

----- (2012). *César Moro ¿Un antropófago de la cultura?* Lima: evuelta.

Freud, S. (2012). *Obras completas*. Madrid: Siglo XXI.

Friedler, J., y Feierabend (ed.). (2013). *Bauhaus*. Madrid: h.f. Ullmman.

Gale, M. (1997). *Dada & Surrealism*. Londres: Phaidon.

Greet, M. (2014). César Moro's Transnational Surrealism. *Journal of Surrealism and the Americas*, 7: 1, 19 - 51. 3 enero 2016, De Scribd.com Base de datos.

----- (2009). *Beyond National Identity. Pictorial Indigenism as a Modernist Strategy in Andean Art, 1920–1960*. Penn State University press.

Huidobro, V. (2003). *Obra completa*. Lima: PUCP.

Jarillot, C. (2009). *Manifiesto y Vanguardia: Los manifiestos del futurismo italiano, dadá y el surrealismo*.

Jung, C. (1938). *Lo inconsciente. En la vida psíquica normal y patológica*. Buenos Aires: Losada.

----- (2009). *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Barcelona: Paidós.

Klaren, P. (2004). *Nación y Sociedad en la Historia del Perú*. Lima: IEP.

László Moholy- Nagy. *La nueva visión, principios básicos del Bauhaus*. Buenos Aires: Infinito.

Lauer, M. (1997). *Andes Imaginarios. Discursos del Indigenismo 2*. Lima: CBC.

----- (2007). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

----- (2012). *Vanguardistas. Una miscelánea en torno de los años 20 peruanos*. Lima: PUCP.

Majluf, N, et Wuffarden, L.E. (2010). *Camilo Blas*. Lima: MALI.

Majluf, N. (1994). “El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa”, Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas. La problemática de las escuelas nacionales, Tomo II, México, UNAM.

Majluf, N., y Wuffarden, L (ed.). (2013). *Sabogal*. Lima: MALI.

Mariátegui, J. (1987). *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta.

----- (1991). “El balance del suprarrealismo”. En: *José Carlos Mariátegui. Textos básicos*. Selección, prologo y notas introductorias de Aníbal Quijano. Pp. 392 – 396. México D.F.: FCE.

Marchán Fiz, S. (2009). “Meditaciones estéticas sobre las poéticas del cubismo”. En. *El Cubismo y sus entornos en las colecciones de telefónica*. Lima: Fundación telefónica.

David Maulen. (2014). Intercambios directos y reinterpretaciones de la HfG Bauhaus en Chile. 3 marzo 2016, de Arch daily Sitio web: <http://www.archdaily.pe/pe/02-345928/intercambios-directos-y-reinterpretaciones-de-la-hfg-bauhaus-en-chile-parte-i>

Michell, W.J. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.

Moro, C. (1928, abril). Poemas de César Moro. *Amauta*, año 3, N° 14.

----- (1935). *Exposición de obras*. Lima.

Moro, C. y Westphalen, E. A. (1939). *El uso de la palabra*. Lima.

Moro, C. (1958). *Los anteojos de azufre*. Prosas reunidas y presentadas por André Coyné. Lima: UNMSM.

----- (1983). *Vida de poeta. Algunas cartas de Cesar Moro escritas en la ciudad de México entre 1943 y 1948*. Lisboa: SCARL.

----- (1999). *Viaje hacia la noche*. Madrid: Signos.

----- (2002). *Prestigio del amor*. Lima: PUCP.

----- (2016). *Obras completas*. Ed. Ricardo Silva Santisteban. Lima: Sur y Academia Peruana de la Lengua.

Ortega, J. (1994). *Arte de innovar*. México DF: Ediciones del equilibrista.

----- (1993). Moro, Westphalen y el surrealismo. *Biblioteca de México*, N° 13, pp. 21 – 29.

Ostos, R. (2015). Cuando César Moro se volvió César Moro. *Lucerna*. Año 4, N° 8, pp. 36 – 41.

Pellegrini, A. (2012). *Antología, de la poesía surrealista*. Buenos Aires: Argonauta.

Polizzotti, M. (2009). *Revolución de la mente. La vida de André Breton*. México: FCE, Turner.

Py, F. (1988) “Les pigments et les mots”. En: *André Breton ou le Surréalisme, memo*. Laussane: L’Age d’Homme.

Quijano, R. (2000). “Con los anteojos de azufre: notas sobre Moro y las artes v visuales” En: *Con los anteojos de azufre. César Moro artista plástico*. Lima: Centro Cultural España.

Quijano, A. (2000). “Colonialidad del poder, eurocentrismo en América Latina”. En: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO

Raygada, C. (1925, octubre 3). César Moro. *Variedades*, XXI, N° 918, Lima 3 de octubre, pp. 2265 – 2267.

----- (1934, octubre 25). De Arte. Un nuevo pintor peruano Mario Urteaga. *La prensa*, p. 21.

Rico, P.J. (1998). Procesos de creación. En: textos – arte, abril 2004.

Rivas, P. (1993). El surrealismo en América Hispánica: herencia y mutación. *Biblioteca de México*, N° 13, pp. 6-9.

Rebaza, L. (2010). *La construcción del artista peruano contemporáneo*. Lima: PUCP.

Rojas Mix, M. (1984). “Huidobro y el arte abstracto”. *Arte en Colombia*. N° 23. Bogotá, pp. 56 – 59.

Rowe, W. (1979). *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: INC.

Saco, C. (1929, diciembre) Sugestiones del arte de Julia Codesido. *Amauta*, XXVII, pp. 17 – 20.

Schneider, L. (1978). *México y el surrealismo (1925 – 1950)*. México D.F.: Arte y letras.

Selz, P y Taylor, C (1995). *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal.

Sierra, M. (2009). Los sueños de Sigmund Freud. *Historia y Grafía*, sin mes, pp. 85 - 111.

Sloterdijk, P. (2011). *Esferas I*. Madrid: Siruela.

----- (2012). *Esferas III*. Madrid: Siruela.

Spies, W, et. Drost, J. (Eds.). *Max Ernst. Retrospective*. USA: Hatje Cantz.

Tarazona, E. (2005). “Cesar Moro: Notas sobre poesía, plástica y vanguardia en el Perú” En: *César Moro y el surrealismo en América Latina: actas del coloquio internacional (diciembre 2003)*. Pp. 311 – 324. Lima: UNMSM, CCE.

Tatarkiewicz, W. (2004). *Historia de la Estética* (vol. 2). Madrid: Akal.

Tello, J.C. (1918). “Leyenda de la génesis de los amueshas”. En: *Revista de psiquiatría y disciplinas conexas*. Lima: HVLH.

Tord, L. (1978). *El Indio en los ensayistas peruanos 1848 – 1948*. Lima: Editoriales Unidas.

Torres Bohl, J. (1989). *Apuntes sobre José Sabogal. Vida y obra*. Lima: BCRP.

Torres –García, J. (1984). *Universalismo constructivo*. Madrid: Alianza editorial.

Tzara, T. (2009). *Siete manifiestos Dada*. Barcelona: Fábula Tusquets.

Villegas, L. F. (2016). *Vínculos artísticos entre España y Perú. Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la Republica.

----- (2006) *El instituto de Arte peruano (1931- 1973): José Sabogal y el mestizaje en el arte*. Illapa, pp. 21 - 34.

----- (2013). La relación entre arte y política en los orígenes del arte popular: El proyecto peruano mestizo de José Sabogal y la polémica del premio de las artes a Joaquín López Antay. pp. 75 - 85. Revista Historiografía. Universidad Complutense de Madrid.

----- (2016). Vínculos artísticos entre España y Perú (1892 – 1929). Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano (1ª Edición). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Waldberg, P. (2004). *Dadá: la función del rechazo. El surrealismo: la búsqueda del punto supremo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Siglo XXI.

Wechsler, D. (2009). “Cosmopolitismo, cubismo y arte nuevo. Itinerarios latinoamericanos”. En. *El Cubismo y sus entornos en las colecciones de telefónica*. Lima: Fundación telefónica.

Westphalen, Y. (Ed.). (2003). *Actas del coloquio internacional. César Moro y el surrealismo en América Latina*. Lima: UNMSM.

----- (Ed.). (2005) *César Moro y el surrealismo en América Latina: actas del coloquio internacional (diciembre 2003)*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM; Centro Cultural de España.

Westphalen, E.A. (1989). "César Moro: las bodas alquímicas entre la realidad y el sueño". En: *César Moro: vida de poeta*. Casa del tiempo. pp 2- 16.

----- (2000). “Pinturas y dibujos de César Moro”. En: *Con los anteojos de azufre. César Moro artista plástico*. Lima: Centro Cultural España.

----- (2004). “Sobre Surrealismo y César Moro” En: *Poesía completa y ensayos escogidos*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

----- (2004). *Poesía completa y ensayos escogidos*. Ed. Marco Martos. Lima: PUCP.

----- (1985). “La primera Exposición Surrealista en América Latina”. En: *Debate*, Vol. 7, pp. 68 – 72.

----- (1938). “El obispo embotellado” En: *El Uso de la palabra*. Lima.

----- (2004). *Poesía completa y ensayos escogidos*. Lima: Fondo Editorial.

----- (1989, mayo). César Moro: las bodas alquímicas entre la realidad y el sueño. *Casa del tiempo*, Vol. IX, N° 85, pp. 2- 16.

----- (1990). “César Moro”. En: *César Moro. Retrospectiva de la obra plástica* [catálogo]. Lima: Alianza Francesa.

Wuffarden, L. (2014). “Notas sobre ideas e instituciones artísticas en el Perú del siglo XX” En: *Arte Moderno*. Lima: MALI.

Zamorano, P., Cortes, C., Muñoz, P. (2007). “Pintura chilena durante la primera mitad del siglo XX: Influjos y tendencias” pp. 169 – 186. En: *Universum*. Universidad de Talca.

PROYECTO CURATORIAL

1. Título:

César Moro: La mente del artista

2. Aspectos generales

La exposición será de carácter informativo y didáctico. Se torna necesario que el visitante comprenda el grado de importancia de la presencia de una propuesta como la de César Moro dentro del ámbito estético-cultural peruano de la primera mitad del siglo XX. Se dará uso a datos históricos que complementarán la información. De ahí que sea necesario que el espectador se entere de los aspectos que permitieron el acontecer de tal postulación. En ese sentido, se requiere de la adición del carácter pedagógico en esta muestra. Esto permitirá el acceso de no solo un público adulto a la comprensión de la exhibición. De este modo, la presencia de documentos escritos originales, la dinámica en el espacio y la proyección audiovisual cobrará el orden y coherencia necesarios para el público asistente.

La exposición contará con tres espacios elaborados a partir del plano de la galería de la facultad de Arte de la PUCP.

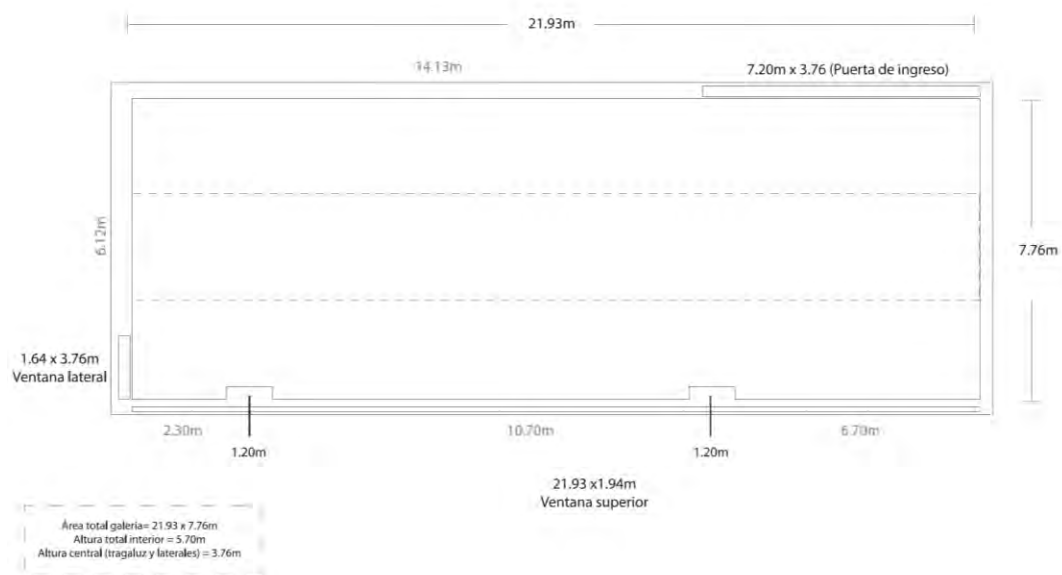


Fig. 1. Plano de la galería de la facultad de Arte de la PUCP

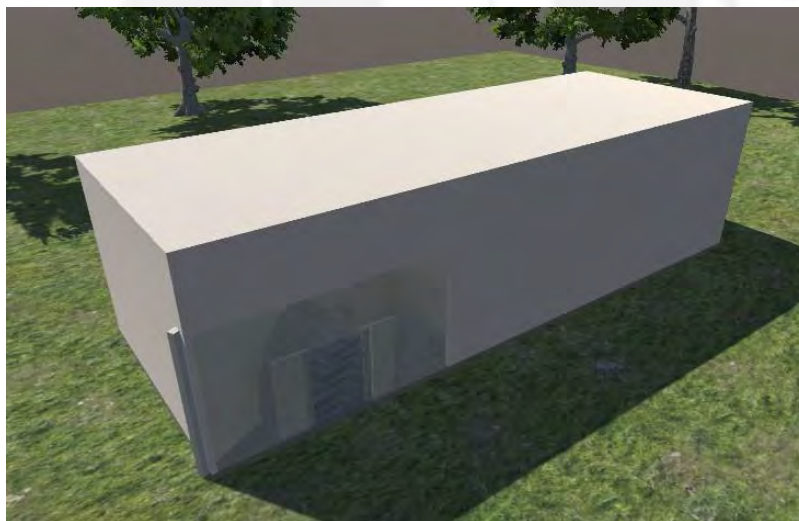


Fig. 2. Vista aérea del recinto

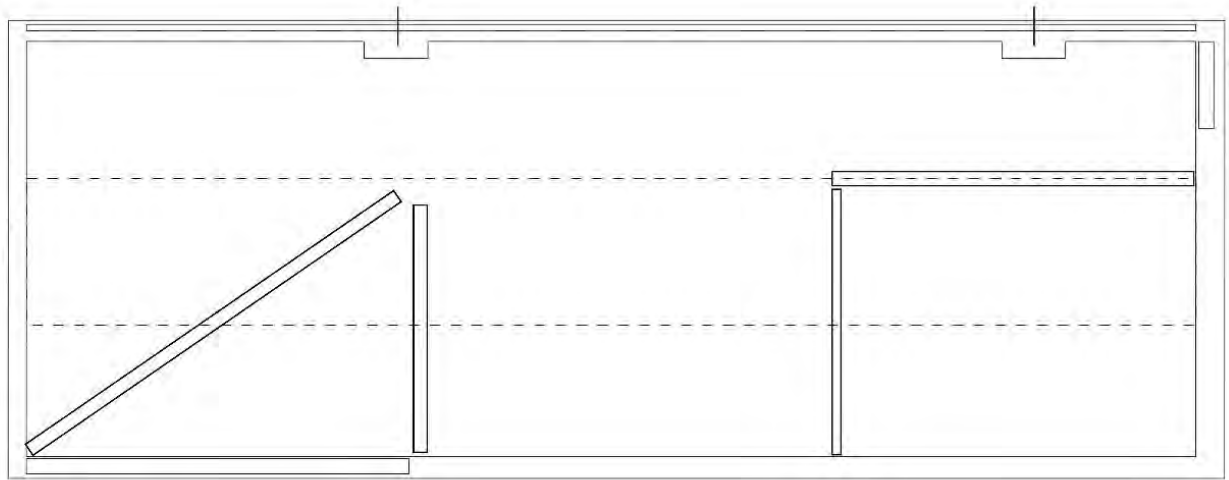


Fig. 3. Propuesta de división del espacio

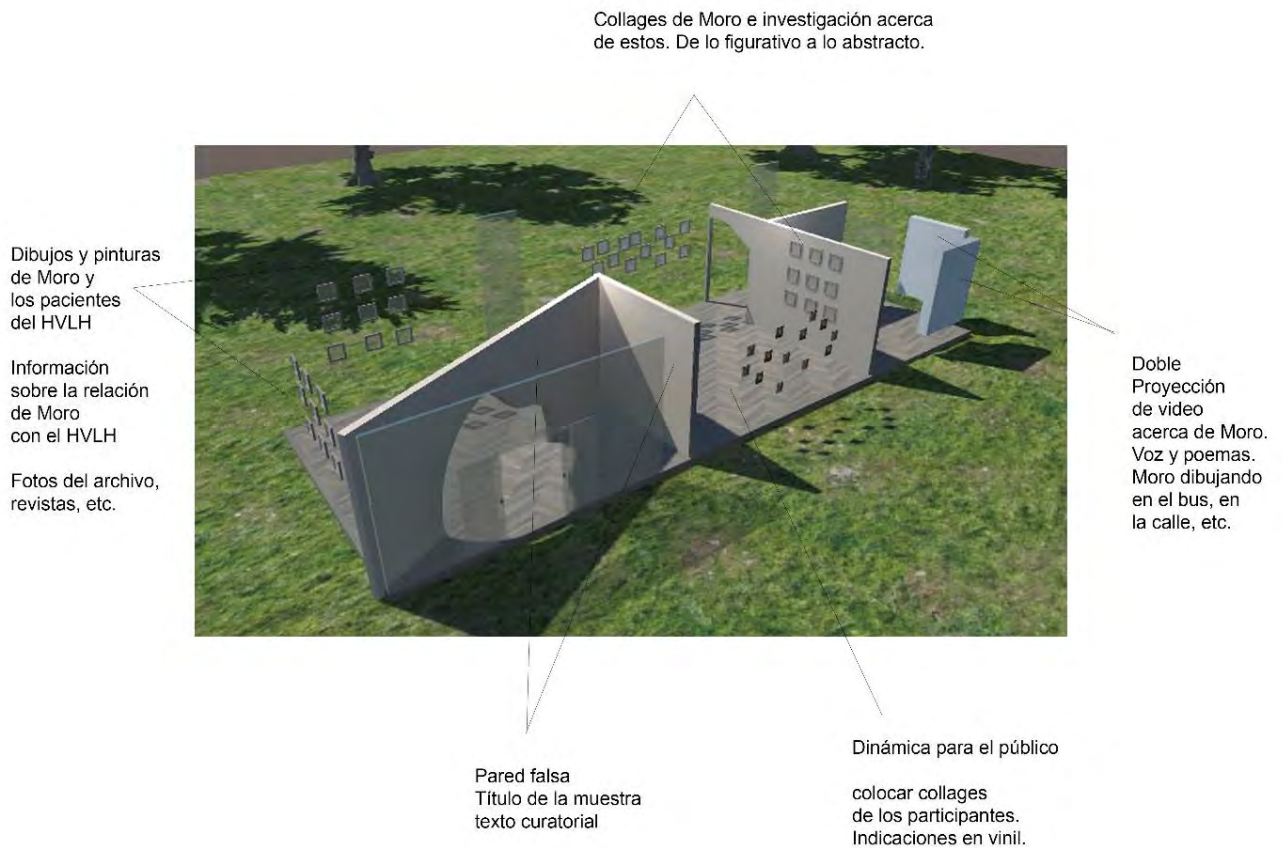


Fig. 4. Vista aérea del recinto y la distribución en tres espacios

Explicación visual a partir del espacio

1

El primer espacio contará con dibujos y pinturas de César Moro seleccionados por su pertenencia a la etapa de asistencia al Hospital psiquiátrico Víctor Larco Herrera y por guardar suma cercanía a los presentados en la Exposición de 1935. Además, se incluirá la investigación acerca de su relación con el taller de arte del hospital. Para comprender el acercamiento de Moro al arte de este recinto psiquiátrico, se colocarán dibujos y pinturas de los pacientes a manera de comparación y aprendizaje. También se incluirán fotografías pertenecientes al hospital y material que se conserva en los folios del museo Getty de Los Ángeles. A partir de los textos en vinil, la señalética y el recorrido, se logrará comprender la investigación de Moro acerca del psicoanálisis.

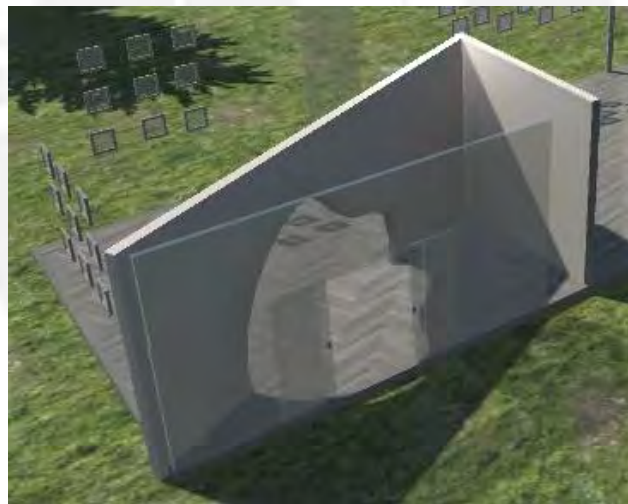
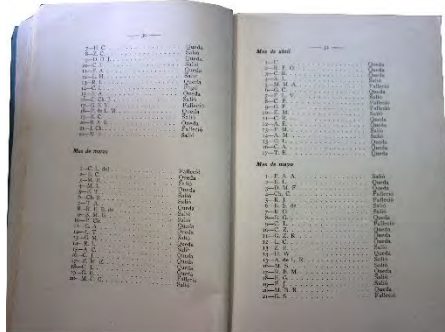


Fig. 5. Vista aérea del primer espacio

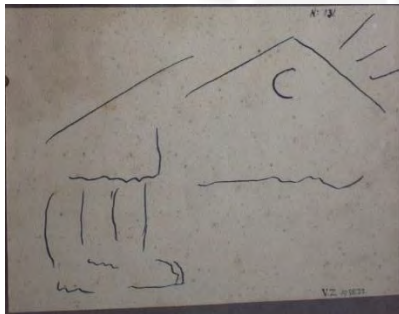
Ej. Dibujos y pinturas de César Moro y de los pacientes psiquiátricos, documentación, etc.



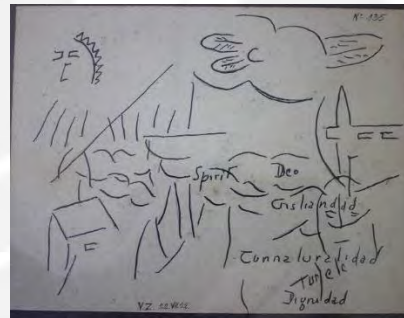
César Moro. Ca. 1924. S/t.
Tinta sobre papel. 26 x 16.5



Sociedad de Beneficencia pública de Lima. Asilo Colonia de la Magdalena: "Memoria correspondiente al año 1920". Libro anual de estadísticas acerca de los pacientes del Hospital.



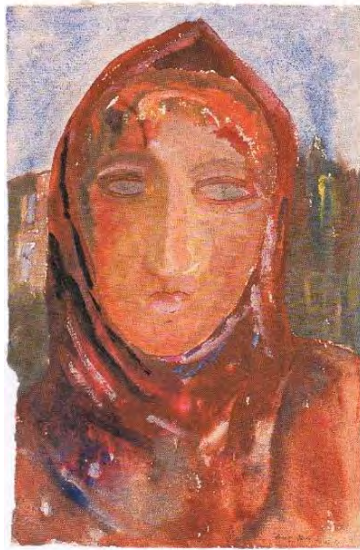
V.Z. 1922. Tinta sobre papel. Museo del Hospital Victor Larco Herrera.



1922. S/t. Tinta sobre papel. Museo del Hospital Victor Larco Herrera.



César Moro. 1927. Tinta y aguada sobre papel. 17.5 x 22.5 cm.



César Moro. 1931. *Femme imbécile au regard intelligent coiffée d'un châle*.
Témpera sobre papel. 24 x 16 cm.



Pintura sobre tabla
Museo del Hospital Víctor
Larco Herrera.

2

En una pared, se colocarán los collages de César Moro y se incluirán detalles de la investigación de la tesis acerca de este procedimiento. En otra de las paredes, se colocará información acerca de la Exposición de 1935 y la importancia de los collages dentro de esta propuesta teórico – artística. Además, se reproducirá el catálogo de dicha exposición.

En este punto, se incluirá una dinámica. En un recinto, habrá figuras recortadas de revistas, diarios, papeles de color, etc. Los visitantes deberán cogerlas y pegarlas en formatos variados de hojas bond u otros soportes, que deberán ser colocados en la pared. La idea es que el visitante en un momento va a sentir que su composición tiene sentido y al no encontrar lo que desea para

completarlo, tendrá que acercarse a la mesa donde habrá revistas, periódicos, y papeles, y buscar y recortar lo que desea, lo cual comprende una acción más compleja para la realización de imágenes de un orden distinto. Esto hará que la teoría sea mucho más llevadera.



Fig. 6. Vista interior del segundo espacio



Fig. 7. Vista interior del segundo espacio.

Ej. Collages de César Moro



Collages de César Moro. Caja 1, Carpeta 10 del Archivo del Museo Getty de Los Ángeles, USA.

3

En el tercer espacio, habrá un video, el cual se reproducirá en dos proyecciones para que el espectador pueda observar de manera dinámica. Este video será una memoria a César Moro, a su pensamiento, su poesía y, sobre todo, su actividad artística, por lo que en él se oirán frases; además, se verán las acciones de dibujar y escribir por un personaje mientras va caminando por la ciudad, o está en el bus con su cuaderno de poemas como una reflexión diaria. En el espacio, se colocarán cojines para que se genere un ambiente cómodo para el visitante.

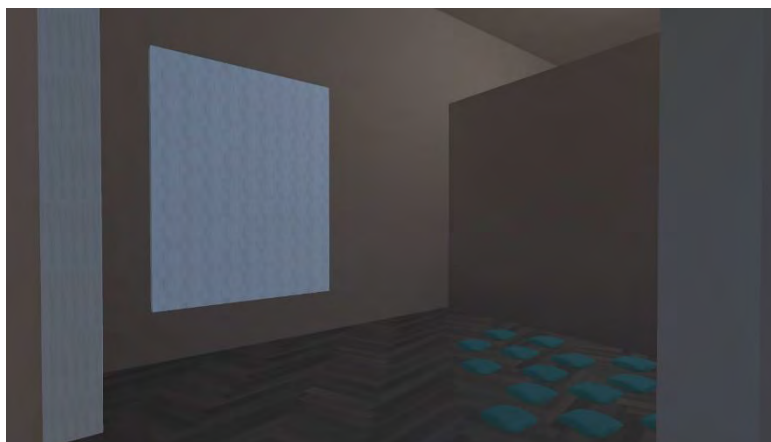


Fig. 8. Vista interior del tercer espacio. Entrada.



Fig. 9. Vista interior del tercer espacio. Dos proyecciones.

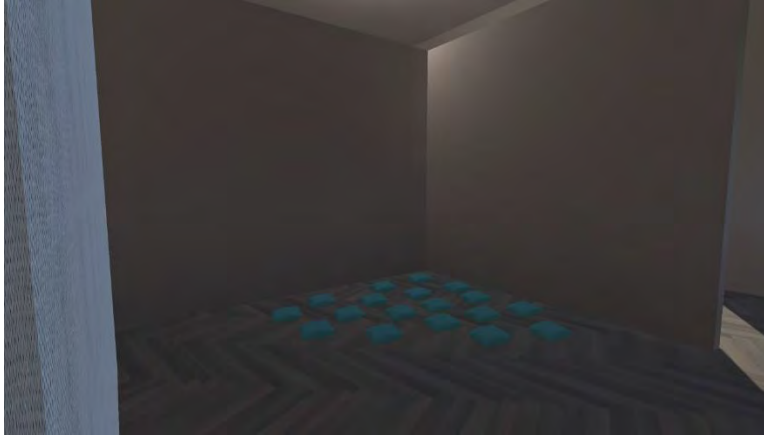


Fig. 10. Vista interior del tercer espacio. Espacio para tomar asiento.

3. Justificación:

Este proyecto expositivo nace a partir de la investigación de la tesis acerca de la vanguardia surrealista propuesta por César Moro en la exposición que realizó en 1935 en Lima - Perú. Por lo tanto, es necesario, en la actualidad, hacer un intento de representar la mente del artista, lo cual incluye su investigación dentro del Hospital Víctor Larco Herrera, su adhesión al Surrealismo, y sus propias postulaciones que están reflejadas en dicho evento.

En la actualidad, hay una división entre el mundo académico del arte y el mundo del arte en sí mismo, lo cual conduce a una oposición o poca comunicación entre las dinámicas de investigación y producción artística, sobre todo dentro de las facultades de arte. Es probable que no se estén dando ejemplos de artistas peruanos del siglo XX, el más cercano a nuestra época, para evidenciar en ellos las inquietudes de investigación que existieron en los artistas de la modernidad, asociados a las vanguardias, lo cual no implicó abandonar el hecho plástico.

En la tesis, se ha definido la propuesta vanguardista de Moro a partir de su proceso creativo, el cual involucra el aspecto teórico y plástico asociado a los estudios del psicoanálisis. Es

importante llevar a cabo esta exposición porque se podrá definir de manera didáctica la mente del artista e insertar al espectador en este recorrido.

4. Objetivos:

- Acercar al espectador a los procesos creativos del artista involucrándolo desde la imagen y acción a la teoría
- Insertar al espectador a las dinámicas de la mente creativa siendo la participación parte de la comprensión de la mente del artista
- Generar una experiencia a partir de la acción expositiva
- Hacer de la muestra un aprendizaje para el espectador donde se entremezclen los sentidos del tacto, la visión y el oído
- Otorgar un lugar a César Moro como artista investigador dentro de las artes plásticas del siglo XX en el Perú
- Fomentar la relación entre arte, teoría y experiencia

5. Público objetivo

En esta ocasión, hay una intención de motivar al estudiante e investigador del arte. Esto compromete tanto al artista como al historiador del arte. Por supuesto, el estímulo de esta propuesta curatorial no solo envuelve al público no especializado, por lo que se busca que la propuesta de César Moro alimente diversos ámbitos y públicos.

El público general no tendrá dificultad en comprender la propuesta en el caso de acceder a ella.

6. Política y contexto

En la actualidad, los pocos museos como el MAC (Museo de Arte Contemporáneo) o el MALI (Museo de Arte de Lima) se encargan de realizar exposiciones de artistas con trayectoria dentro de la Historia del Arte hasta la contemporaneidad en un formato

histórico e informativo. En cambio, un espacio donde se realizan exposiciones con mecanismos de participación es la Casa de la Literatura, donde el espectador siempre tiene que interactuar con las piezas, lo cual genera que el público se familiarice con la poesía, que, a mi parecer, por carecer de imágenes posee un acceso más complicado. Pese a ello, han logrado que el público se relacione con la producción de los poetas peruanos.

En el MALI, se observa una Historia del Arte que favorece a una línea estética enfocada en una temática, en el caso de la primera mitad del XX enfocada en el Indigenismo. Además, no incluye suficiente contextualización en su museografía y cumple más un carácter estético antes que didáctico.

Esta exposición tiene como propósito insertar en la Historia del Arte peruano al artista e investigador César Moro a partir de sus aportes e investigación profunda para con el arte. Para ello, la teoría y contextualización desde la inclusión de documentos de archivo será relacionada desde la experiencia visual y la participación.

Este enfoque conducirá a la comprensión de una línea de pensamiento hallada en la primera mitad del siglo XX en el Perú.

7. Periodo de duración.

La duración será un mes. Se recomienda el mes de junio del 2018.

8. Localización del espacio expositivo: Espacio requerido o sugerido tanto para la exposición como para las actividades en el marco de esta

La galería de la facultad de Arte de la Universidad Católica, ubicada en el campus principal. Av. Universitaria 1801, San Miguel – Lima.

9. Recursos económicos y materiales disponibles.

La obra más importante de César Moro se encuentra en el Museo Getty de los Ángeles. Se solicitarán los folios con sus dibujos, pinturas, y cuadernos de poemas y dibujos.

El Hospital Víctor Larco Herrera cuenta con un museo, donde están las pinturas y dibujos de los pacientes psiquiátricos; además de fotografías del taller de arte del Dr. Honorio Delgado entre otros folios.

La Universidad Católica cuenta con mobiliario y proyectores.

10. Requisitos específicos de seguridad

Personal de seguridad en cada espacio

Extintores en caso de inflamación del material

11. Conservación:

Temperatura de 18 a 21 C°, para los documentos e imágenes de archivo que estarán en las vitrinas.

12. Mantenimiento

Recursos disponibles: personal de mantenimiento de la universidad

Necesidades: personal capacitado para la conservación de las obras, fotografías, etc.

13. Evaluación:

De acuerdo a la producción de collages que se realicen dentro del evento expositivo, se podrá evidenciar el público que asistió y participó en esta actividad expositiva. Además, el personal de seguridad tomará nota de los asistentes e incluirá el tiempo que les tomó hacer el recorrido. Se tomará en cuenta la respuesta del medio local: registro de notas de prensa y comentarios críticos en medios escritos y blogs.

14. Procedimientos administrativos

En el caso de los préstamos al museo Getty de Los Ángeles, este cuenta con un formato y la inscripción del proyecto a la contribución de su institución.

En el caso de los préstamos del museo del Hospital Víctor Larco Herrera, se hace una solicitud que explique los motivos de utilización del material, y se ingresa a su repositorio la investigación y proyecto expositivo.

Cronograma detallado

- Jueves 8 de junio: Inauguración de la muestra
- Miércoles 14 de junio: Visita de Michele Greet y Kent Dickson. Ellos han investigado la obra de Moro a partir de sus obras en los folios del Museo Getty de los Ángeles, además, han aportado en la definición de César Moro como el “Papa” del Surrealismo en América Latina.
- Viernes 16 de junio: Mesa con Yolanda Westphalen y Rodrigo Quijano. Yolanda Westphalen ha investigado la obra poética en su libro: *César Moro: la poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad*. y Rodrigo Quijano realizó una retrospectiva de su obra plástica en el Centro Cultural España en el año 2000. En esta mesa, se creará un diálogo entre la poesía y la plástica.
- Miércoles 21 de junio: Se realizarán conversatorios acerca de la relación del arte y la psiquiatría a cargo de doctores y artistas.

16. Presupuesto detallado

a. Diseño y gestión

- Curador: US \$ 1000.00

b. Especialistas y equipo técnico

- Museógrafo: US \$ 750. 00
- Conservador: US \$ 750. 00 por cuatro sesiones

- Diseñador gráfico: US \$ 750. 00
- Montajistas: US \$ 30.00 la hora por c/u

c. Comunicación

- Letras en vinil para texto curatorial, señalética y título: US \$ 15.00 x 100 x 150 cm.
Proporción aprox.: US \$ 15.00 (10) + US \$ 150.00

d. Publicaciones

- Catálogos: un millar, estilo libro, en papel fedrigoni de 120 gr.: US \$ 2500. 00

e. Recursos técnicos

- Vitrinas – módulos

Vitrinas para la conservación del material de archivo

En el segundo espacio: tabla rectangular de madera a un metro del piso 170 x 40 cm.

- Paneles

Las paredes falsas de Drywall o triplay se preparan 3 de diversas medidas, de acuerdo al plano.
350 cm x 450 x 25 cm.

2do espacio: 350 cm x 430 x 25 cm.

3er espacio 350 cm x 430 x 25 cm.

Costo aprox. Por falsa pared: US \$ 250.00

- Iluminación

La galería cuenta con dicroicos

f. Medidas de conservación

Cuidado permanente de los documentos, fotografías y obra a cargo del conservador.

g. Aspectos administrativos

- Préstamos
Folios del Museo Getty de los Ángeles

- Seguros
El seguro que sugiere el museo es de US \$ 5000.00 por folio x 2 folios

h. Transporte

Embalaje y transporte (ida y vuelta)

Nancy Leigh transporte de arte

<https://xn--pginasamarillas-njb.cybo.com/PE-biz/nancy-leigh-transporte-de-arte>

US \$ 200.00 ida + US \$ 200.00 vuelta + US \$ 400.00

Obra de Moro, ida y vuelta al museo Getty de los Ángeles: x gr. US \$ 3.00 El material en su mayoría es papel. El enmarcado se hará aquí.

- Marcos y vidrio: US \$ 30.00 c/u

i. Actividades

- Conferencias

Pasajes aéreos ida y vuelta para Michele Greet y Kent Dickson, hospedaje y honorarios. c/u
US \$2000. 00

Honorarios para los conferencistas en Perú: US\$ 500.00 por 2hrs.

j. Materiales de montaje

- Ganchos especiales para cuadros y vitrinas: US \$ 3.00 c/u x 50
- Cinta doble contacto: US \$ 20. 00

Gasto total: US\$ 20930. 00

