Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

César Moro y Luis Buñuel: cuerpo y surrealismo en la poesía y el cine

TESIS

Para optar por el Grado Académico de Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana

AUTOR
José Carlos CABREJO COBIÁN

ASESOR
Santiago LÓPEZ MAGUIÑA

Lima, Perú
2021



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Cabrejo, J. (2021). *César Moro y Luis Buñuel: cuerpo y surrealismo en la poesía y el cine*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	José Carlos Cabrejo Cobián
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	40062538
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0002-8388-4301
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Santiago López Maguiña
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	31629955
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0001-5116-2657
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Richard Angelo Leonardo Loayza
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	29426913
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Antonio González Montes
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	07841155
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Juan Paolo Gómez Fernández
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	09649427
Miembro del jurado 3	
Nombres y apellidos	Óscar Quezada Macchiavello
Tipo de documento	DNI

Número de documento de identidad	08248246
Datos de investigación	
Línea de investigación	E.2.8.3. Semiótica del discurso (literario, de arte, cinematográfico y de los mass media).
Grupo de investigación	Grupo de Investigación Semiótica – GIS (Universidad de Lima)
Agencia de financiamiento	Perú. Universidad de Lima. Instituto de Investigación Científica. Proyecto de investigación aprobado con fondos internos. PI.55.012.2016.
Ubicación geográfica de la investigación	Edificio: Pabellón A (Universidad de Lima) País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: Santiago de Surco Latitud: -12.083985 Longitud: -76.970892
Año o rango de años en que se realizó la investigación	2015 - 2020
URL de disciplinas OCDE	Estudios de literatura general https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03 Estudios en cine, Estudios en radio, Estudios en televisión https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.06

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE
SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE DOCTOR

Siendo los veintitrés días del mes de setiembre del dos mil veintiuno, a las 11.00 horas, vía virtual, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Dr. Richard Leonardo Loayza (Presidente), Dr. Santiago López Maguiña (Asesor), Dr. Antonio González Montes (Informante), Dr. Juan Paolo Gómez Fernández (Informante) y Dr. Óscar Quezada Macchiavello (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada **César Moro y Luis Buñuel: cuerpo y surrealismo en la poesía y el cine**, presentada por el señor **José Carlos Cabrejo Cobián,** magíster en Lengua y Literatura, para optar el Grado de **Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana**.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

Excelente (19)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Doctor en **Literatura Peruana y Latinoamericana** al magíster **José Carlos Cabrejo Cobián**.

El acto académico de sustentación concluyó a las 13,00 horas.

Dr. Richard Leonardo Loayza
Presidente
Profesor Principal T.C.

Dr. Santiago López Maguiña
Asesor
Profesor Principal T.C.

Dr. Antonio González Montes
Informante
Profesor Principal D.E.

Dr. Juan Paolo Gómez Fernández
Informante
Profesor Contratado

Dr. Óscar Quezada Macchiavello
Miembro
Profesor Invitado de la Universidad de Lima

ÍNDICE

Pág.

INTRODUCCIÓN……..……..…..1

CAPÍTULO I: ANTECEDENTES DE UN CUERPO SURREAL……..…….……18

CAPÍTULO II: RASGOS (CORPORALES) DEL SURREALISMO…….……...28

CAPÍTULO III: LOS CUERPOS DE *LA TORTUGA ECUESTRE* Y *UN PERRO ANDALUZ*..……..... 40

3.1. El nuevo mundo…….…….... 64
3.2. Miradas animales…….…….....66
3.3. La bestia que escapa del cuerpo…….…….... 72
3.4. Las ventanas del deseo…….…….…… 81
3.5. Las manos y el erotismo…….…….....84
3.6. La mujer y la violencia……85

CAPÍTULO IV: CUERPOS EN LA POESÍA SURREALISTA FRANCESA ……....…..… 90

4.1. La discontinuidad de los ojos..…….....94
4.2. Ventanas y otros objetos…….…….....96
4.3. Cuerpos dadá……97
4.4. Una cuestión de insectos y mujeres en Éluard…….....100
4.5. La *envoltura* inmaterial...…….…….....101
4.6. Conexiones de Moro con los franceses……. 104

CAPÍTULO V: MÁS ALLÁ DE CÉSAR MORO: OQUENDO DE AMAT, VALLEJO Y EXPLORACIONES SURREALISTAS Y PERUANAS EN EL CUERPO……..…….....107

5.1. Xavier Abril y las películas…….....112
5.2. Los cuerpos silentes de Emilio Adolfo Westphalen..…….....120

CAPÍTULO VI: SURREALISMO Y CUERPOS EN LA POESÍA LATINOAMERICANA Y ESPAÑOLA..…….....… 133

6.1. Corporalidades sudamericanas……..... 133
6.2. Octavio Paz y lo mítico……..……. 135
6.3. Cuerpos que decaen en la poesía española……..……. 144

CAPÍTULO VII: EL *CUERPO MUNDO*: DE LA POESÍA AL CINE……..152
7.1. El *quiasmo*, o cómo el cuerpo es mundo y el mundo es cuerpo……..……..... 153
7.2. Cineastas descendientes del surrealismo..……..……... 160
7.3. Entre la vanguardia y Hollywood..……..……. 162
7.4. Cuerpos pánicos……..……..164
7.5. Maniquíes que sienten…...…….……..... 167
7.6. De los géneros cinematográficos a la modernidad…….…….... 171
7.7. Sueño y voyerismo...…….…….. 172
7.8. Los modos semióticos del cuerpo……..……... 175
7.9. Cuerpos atenuados y amplificados……..……..180

CONCLUSIONES……. 182

NOTAS……185

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS..……....202

RESUMEN

La representación del cuerpo fue una de las características más saltantes de la vanguardia surrealista. César Moro y Luis Buñuel lo evidenciaron en dos obras: el poemario *La tortuga ecuestre* y el cortometraje *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*), respectivamente. Por eso mismo, dichas obras abren interrogantes con relación a si las significaciones del cuerpo en el surrealismo fueron las mismas tanto en sus encarnaciones literarias como cinematográficas. Las figuras que ascienden hacia lo celestial en los poemas de *La tortuga ecuestre*, en oposición a las imágenes que más bien descienden hacia lo terrenal en *Un perro andaluz*, ¿acaso no confirman que la poesía y el cine surrealistas abordaron el cuerpo de una manera prácticamente antagónica? Esta es una pregunta que la tesis responde afirmativamente: ambas obras son demostraciones emblemáticas de cómo la poesía y el cine de orientación surrealista usualmente otorgaron una significación distinta al cuerpo, al representarse, en la mayoría de los casos, de modo ascendente y celestial en la poesía, y de forma descendente y terrenal en el cine.

ABSTRACT

The representation of the body was one of the most salient characteristics of the surrealist avant-garde. César Moro and Luis Buñuel evidenced this in two works: the poetry book *The Equestrian Turtle* (*La Tortuga ecuestre*) and the short film *An Andalusian Dog* (*Un chien andalou*), respectively. For this reason, these works open questions regarding whether the meanings of the body in surrealism were the same in both their literary and cinematographic incarnations. The figures that ascend towards the celestial in the poems of *The Equestrian Turtle*, as opposed to the images that rather descend towards the earthly in *An Andalusian Dog*, do they not confirm that surrealist poetry and cinema approached the body in a practically antagonistic way? This is a question that the thesis answers affirmatively: both works are emblematic demonstrations of how poetry and cinema of surrealist orientation usually gave a different meaning to the body, being represented, in most cases, in an ascending and celestial way in the poetry, and descending and earthly in the cinema.

INTRODUCCIÓN

La representación del cuerpo fue una de las características más saltantes de la vanguardia surrealista. El poeta peruano César Moro y el cineasta español Luis Buñuel lo evidenciaron en dos obras importantes: el poemario *La tortuga ecuestre* y el cortometraje francés *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*), respectivamente.

Por eso mismo, dichas obras abren interrogantes con relación a si las significaciones del cuerpo en el surrealismo fueron las mismas tanto en sus encarnaciones literarias como cinematográficas. Las poderosas figuras que ascienden hacia lo celestial en los poemas de *La tortuga ecuestre*, en oposición a las imágenes que más bien descienden hacia lo terrenal en *Un perro andaluz*, ¿acaso no confirman que la poesía y el cine surrealistas tuvieron la tendencia a conceptualizar el cuerpo de una manera prácticamente antagónica? Esta es una pregunta que la tesis responde afirmativamente: *La tortuga ecuestre* y *Un perro andaluz* demuestran que la poesía y el cine de orientación surrealista tienden a otorgar una significación distinta al cuerpo, al representarse, en la mayoría de los casos, de modo ascendente y celestial en la poesía, y de forma descendente y terrenal en el cine.

Justamente por ello, el objetivo principal de esta investigación fue descubrir si el poemario *La tortuga ecuestre* y el cortometraje *Un perro andaluz* revelan que la poesía y el cine surrealistas usualmente otorgan una significación distinta al cuerpo. La tesis parte del análisis de la representación corporal en las obras de Moro y Buñuel en cuestión, para comprender cómo ambas exhiben modos de representación corporal característicos de otros textos literarios y cinematográficos surrealistas, o en todo caso de gran influencia surrealista.

Todo ello, también nos invitó a descubrir si la poesía y el cine contemporáneos influenciados por el surrealismo conservan, con ciertas variantes, las mismas significaciones del cuerpo vertidas en *La tortuga ecuestre* y *Un perro andaluz*. Asimismo, nos llevó a explorar, de manera complementaria, otras representaciones surrealistas afines en cuanto a lo corporal, como las plásticas o fotográficas. La principal metodología que se aplicó en esta investigación es la semiótica, la ciencia que estudia los procesos de significación. Varios aspectos de los objetos de estudio se abordaron con las semióticas generativa y tensiva.

La semiótica generativa, o del recorrido generativo, es un método de análisis que surgió en los tiempos del auge estructuralista, en los años sesenta, y fue desarrollado por Algirdas Julien Greimas. Según Quezada (1992), el recorrido generativo es "la disposición ordenada de las etapas sucesivas por las cuales va pasando la significación. Esta va enriqueciéndose, complicándose, revistiéndose y de *simple* y *abstracta* deviene en *compleja y concreta*" (p.45). ¿De qué modo la significación viaja de lo "simple y abstracto" a lo "complejo y concreto"? Justamente, Jacques Fontanille (2001) señala que el recorrido generativo consiste en un conjunto de niveles de significación:

> […] que se compone, según la concepción más frecuente, y en lo esencial, (1) de estructuras semánticas elementales, (2) de estructuras actanciales, (3) de estructuras narrativas y temáticas, y (4) de estructuras figurativas. Cada nivel es rearticulado de manera más compleja en el siguiente, de lo más abstracto a lo más concreto. (Fontanille, 2001, p.78)

Las estructuras semánticas parten del concepto de sema. El sema es la unidad mínima de significado, y se encuentra en los llamados lexemas, que son lugares de encuentro y manifestación de los semas (Greimas, 1976, p. 57). ¿Por qué la palabra "cabeza" puede ser un lexema (es común que se representen los lexemas con comillas para distinguirlos)? Porque a él le corresponden significados elementales y básicos, es decir semas (los que además suelen graficarse con barras diagonales a los costados): /esfericidad/, /verticalidad/, /dureza/, /extremidad/, etc.

Las estructuras actanciales giran alrededor de los actantes, que se entienden según Fontanille (2001) como fuerzas o roles requeridos para que se pueda desarrollar un proceso: "Los personajes de una intriga, los sintagmas nominales de una frase, los actores y los roles de una pieza de teatro son algunas de sus realizaciones concretas" (p.123). Los actantes forman parte de una variada clasificación: sujeto u objeto de valor, enunciador o enunciatario, destinador o destinatario, etc.

Las estructuras narrativas contemplan las relaciones sintácticas entre los actantes. Por ejemplo, cómo un sujeto que está desunido (disjunto) de un objeto de valor, pasa a estar unido (conjunto) con él. Por su parte, las estructuras figurativas se conectan con las temáticas; o, para

decirlo de otro modo, interactúan como las dos dimensiones del lenguaje que refería Greimas: la figurativa (aquella que representa), y la temática (la que clasifica).

Para comprender dicho recorrido también es necesario conocer los conceptos de texto y discurso. El texto es cualquier objeto de sentido, porque:

> […] cuando hablamos de 'texto', no nos limitamos al texto literario, oral o escrito; una película, en ese sentido, es un texto; es un texto una pintura y una fotografía, como lo es igualmente un partido de fútbol o la procesión del Señor de los Milagros. Es 'texto' todo aquello que tiene sentido. (Blanco, 2009, p.15)

El discurso, por su parte, es un proceso de significación establecido por una enunciación:

> […] el análisis semiótico de los textos parte del principio de que todo discurso es no tanto un macro-signo o un conjunto de signos sino un proceso de significación asumido por una enunciación. La teoría semiótica es, pues, concebida para dar cuenta de las articulaciones del discurso considerado como un todo de significación. (Fontanille, 2012, p. 15)

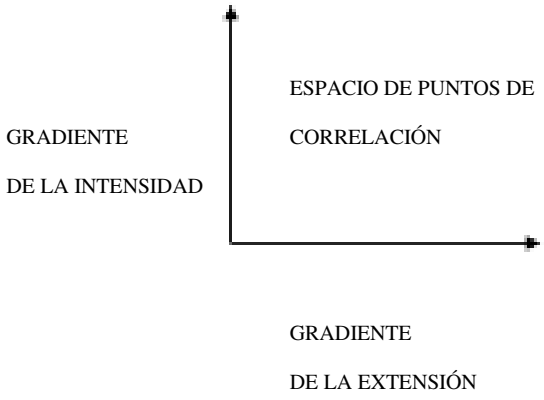
El discurso se entiende como una enunciación en acto, presupuesta por el enunciado. La enunciación abarca al enunciador, al enunciado y al enunciatario. Hay que precisar que el discurso en semiótica asume que la sola existencia del enunciado implica un enunciador y un enunciatario. El enfoque del discurso concibe al enunciador y al enunciatario no como personas sino como instancias semiolingüísticas, que se desprenden de todo enunciado.

La semiótica tensiva se centra en la tensión entre un cuerpo y una presencia. Dicho cuerpo es denominado *cuerpo propio*, que no es uno físico o material, dado que más bien se comprende como "la forma significante de una experiencia sensible de la presencia" (Fontanille, 2001, p.85). El texto presupone un cuerpo que reaccionará de modo sensible ante su presencia. Esa corporeidad abstracta es la que lleva por nombre *cuerpo propio* y es esa noción la que se tomará en cuenta para hablar del cuerpo que se representa tanto en la poesía como en el cine.

Este tipo de semiótica se instrumentaliza con el esquema tensivo, que según Fontanille (2001, p. 60-66) se estructura por medio de cuatro fases:

1) Identificación de las dimensiones de la presencia sensible, a través de las valencias de intensidad y extensión (o de cantidad). En todo tipo de textos, se puede encontrar pasajes muy o poco intensos, y en paralelo muy o poco extensos. Para Zilberberg (2006, p. 455), la intensidad se mide bajo dos sub-dimensiones, una es la tonicidad (hay mayor o menor intensidad si hay más o menos acento, más o menos fuerza, más o menos energía, se representa en la oposición tónico/átono) y la otra es el tempo (la velocidad, plasmada en la oposición rápido/lento. A mayor rapidez mayor intensidad; a más lentitud, menor intensidad). La extensión se puede definir como espacialidad (concentrada —menos extensión— o difusa —mayor extensión—) o temporalidad (sintácticamente, es durativa: breve —menos extensa— o larga —más extensa—) (Zilberberg, 2006, pp. 450 y 476).

2) La correlación entre esas dos dimensiones (intensidad/extensión) se grafica en el siguiente modelo:



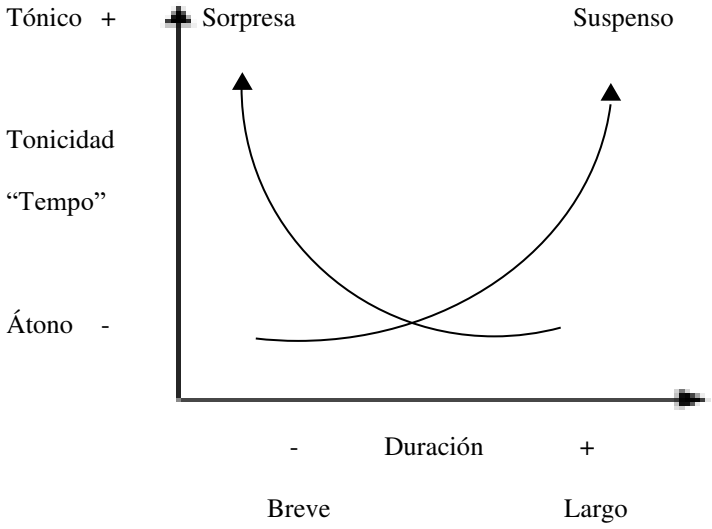
3) La orientación de las dos dimensiones, que las convierte en valencias, con una correlación que va en dos direcciones. Las dimensiones de intensidad y extensión conllevan dos orientaciones: MIRA en la primera dimensión y CAPTACIÓN en la segunda. De este modo, se encuentran dos tipos de correlación: una directa o "conversa" (si más intensa es la *mira*, más extensa es la *captación*; si menos intensa es la *mira*, menos extensa es la *captación*) y otra inversa (las dos dimensiones, intensidad y extensión, progresan de forma contraria, si más intensa es la *mira*, menos extensa es la *captación*; si menos intensa es la *mira*, más extensa es la *captación*).

Desiderio Blanco (2009) explica muy bien el esquema tensivo utilizando como ejemplos algunos escritos de Fray Luis de León, así como el suspenso presente en la obra del cineasta Alfred Hitchcock:

> Pensemos en el *tempo*, aspecto que ha sido utilizado desde siempre tanto por el texto fílmico como por el texto literario. Por medio de ciertos recursos semióticos, el texto se acelera considerablemente, produciendo al mismo tiempo una elevada tonicidad. Volvamos a los ojos de un ejemplo clásico:
>
> *Acude, corre, vuela,*
> *Traspasa la alta sierra, ocupa el llano,*
> *no perdones la espuela,*
> *no des paz a la mano,*
> *menea fulminante el hierro insano.*
>
> Fray Luis de León. *Profecía del Tajo.*
>
> Suprimiendo simplemente las conjunciones (asíndeton), las cuales podríamos catalizar fácilmente, el texto produce un efecto de rapidez fulgurante, acompañado de un aumento notable de tensión o tonicidad, y al mismo tiempo, el *tiempo* se abrevia. En cambio, el mismo Fray Luis de León, multiplicando las conjunciones a cada paso (*polisíndeton*), logra un texto reposado, aunque en perpetuo movimiento.
>
> *Porque si cualquiera que entra en algún palacio o casa real rica y suntuosa, y ve primero la fortaleza y firmeza del muro ancho y torreado, y los muchos órdenes de las ventanas labradas, y las galerías y los chapiteles que deslumbran la vista, y luego la entrada alta y adornada con ricas labores, y después los zaguanes y patios grandes y diferentes, las columnas de mármol, y las largas salas y las recámaras ricas, y la diversidad y muchedumbre y orden de los aposentos, hermoseados todos con peregrinas y escogidas pinturas, y con el jaspe y el pórfiro, y el marfil y el oro que luce por los suelos y paredes y techos, y ve juntamente con esto la muchedumbre de los que sirven en él, y la disposición y rico aderezo de sus personas, y el orden que cada uno guarda en su ministerio y servicio, y el concierto que todos conservan entre sí, y oye también los menestriles y dulzura de música, y mira la hermosura y regalos de los lechos, y la riqueza de los aparadores, que no tienen precio, luego conoce que es incomparablemente mejor y mayor aquel para cuyo servicio todo aquello se ordena, así debemos nosotros también entender que…* (Fray Luis de León. *De los nombres de Cristo* [Pimpollo])
>
> Aquí el *tempo* se lentifica, mientras que el tiempo se alarga y el espacio se abre cada vez más. Los efectos *tímicos* que estamos poniendo de relieve afectan al enunciatario aun antes de ingresar al conocimiento del nivel semántico propiamente dicho, aunque se hallen evidentemente en correlación con ellos. Los lexemas "acude, corre, vuela…" contienen evidentes *semas* de velocidad; así como en el texto *De los nombres de Cristo* abundan lexemas con rasgos de "detenimiento": "primero", "después", "muchas órdenes de las

ventanas", "juntamente con esto", "y luego… y luego", etc. Es indudable que todos los dispositivos del texto concurren al *mismo efecto*, aunque a veces lo hagan en contrapunto, como sucede frecuentemente en el texto musical.

Y en el texto fílmico ocurre lo mismo. Un solo ejemplo para confirmar los efectos de la *tensividad* en su constitución. El *suspenso* de las películas de Alfred Hitchcock surge de una operación muy simple: alargando la duración de los *planos*, consigue acelerar el *tempo* y la intensidad de la emoción. Como puede observarse, el *suspenso* de Hitchcock trabaja una correlación conversa: a mayor duración –subdimensión de la *temporalidad*-, mayor rapidez del *tempo* y mayor tonicidad de la *intensidad.*



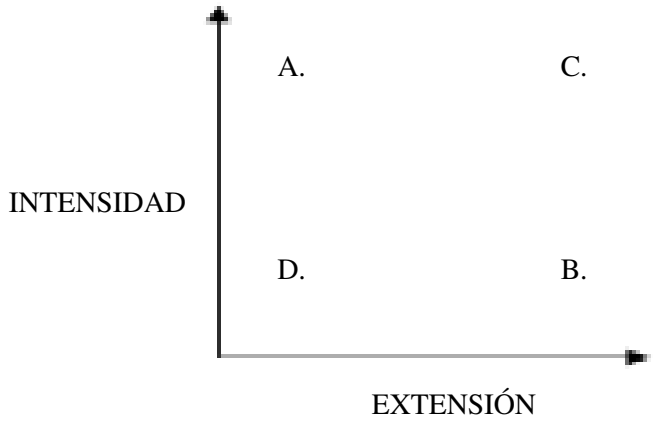
(Blanco, 2009, p. 224-225)

En el esquema tensivo visto anteriormente se pueden apreciar que las dimensiones de la intensidad y de la extensión poseen sub-dimensiones: el tempo y la tonicidad en el primer caso, la temporalidad y la espacialidad en el segundo (Zilberberg, 2006, p. 443). Se puede notar una flecha vertical, que representa grados de intensidad con relación a la tonicidad y el tempo (en la zona superior de la flecha se marca el máximo de intensidad —intensidad tónica o rápida, por eso se ve el signo "+"— y en la inferior el mínimo —intensidad lenta o átona, por eso se ve el signo "-"; mientras que la horizontal puede reflejar grados de extensión temporal y espacial (en la zona derecha de la flecha se representa el máximo de extensión —extensión larga o difusa, por eso se ve el signo "+"— y en la izquierda el mínimo —extensión breve o

concentrada, por eso se ve el signo "-". Por ello, el gráfico plasma a través de una curva ascendente que en la *sorpresa* se llega a una intensidad tónica a través de un tiempo que se abrevia; mientras que por medio de otra curva el *suspenso* se logra con un tiempo mayor, una duración más larga, hasta llegar a un máximo de intensidad tanto tónica como veloz, de *tempo* rápido.

4) La emergencia de cuatro zonas típicas, establecidas por los polos extremos de las dos gradientes que definen los valores típicos de la categoría. Así se obtiene lo siguiente:

- Una zona de intensidad fuerte y de extensión débil ("A").
- Una zona de intensidad débil y de extensión fuerte ("B").
- Una zona de intensidad y de extensión igualmente fuertes ("C").
- Una zona de intensidad y de extensión igualmente débiles ("D").



Siguiendo a Zilberberg, hay que tomar en cuenta también los *modos semióticos*, entre los que se cuentan los de *eficiencia*, *existencia* y *junción.* El *modo de eficiencia* consiste en "el estilo, la manera en virtud de la cual una magnitud se instala en el campo de presencia" (Zilberberg, 2015, p.51). Para este autor, existen dos *modos de eficiencia*: el *sobrevenir* y el *llegar a.* La diferencia entre ambos tiene que ver con un asunto de *tempo*: "En efecto, el 'sobrevenir' y el 'llegar a' difieren, ante todo, por su *tempo*: 'rápido y súbito' en el caso del 'sobrevenir', ralentizado, en el caso del 'llegar a'" (Zilberberg, 2015, p. 51). En el poema "Aparición" (Apparition) de Stéphane Mallarmé, el yo siente el regreso de su objeto de deseo

como una magnitud repentina e imprevista, un *sobrevenir* luminoso en su campo de presencia: "Erraba, pues, mirando el viejo pavimento/ y en la calle, en la tarde, con sol en los cabellos/ y toda sonriente, te me has aparecido/ y creí ver el hada de diáfano sombrero"[1] (2013, p. 43). Por el contrario, en el poema "Ibis" de Gillaume Apollinaire, una "sombra terrosa" más bien es una magnitud que se encuentra fuera del campo de presencia del yo y que éste busca alcanzar. Dicho yo busca *llegar a* dicha magnitud: "Sí, iré hacia la sombra terrosa,/ ¡Oh muerte segura, así sea!"[2] (2006, p. 280). Valga aclarar que cuando referimos en el análisis de dichos poemas al "yo", no lo hacemos en función del yo autor, quienes son en estos casos Stéphane Mallarmé y Gillaume Apollinaire. Precisamente, Desiderio Blanco destaca que el discurso propone una *representación* simulada de las personas de la enunciación *Yo-Tú*, y por eso, según él, en el verso de César Vallejo "Hay golpes en la vida, tan fuertes, yo no sé", la impresión de que el "yo" del poema es el propio Vallejo es una mera ilusión, un perfecto *simulacro*: "ese 'yo' es un 'personaje' del poema y no Vallejo" (2009, p. 32). El Vallejo del poema es "una entidad semántica construida por el lenguaje, cuya existencia adquiere los límites que le fija el texto" (2009, p. 56). Es de esa manera que a lo largo de la tesis comprenderemos el yo de los poemas analizados. Lo entenderemos como un actor semiótico, distinto del yo del autor.

Si hacemos un contraste con lo planteado por Fontanille, Zilberberg hace notar que la *captación* es más compleja en relación con los *modos semióticos*, que justamente permiten "profundizar la relación sujeto/objeto" (2016, p. 15). Ello nos conduce al *modo de existencia*, que se articula según la *mira* y la *captación* (2016, p. 28). En este modo, el propio objeto es un *evento* que puede captar al sujeto, quien se convierte en ser que lo padece justamente como un *sobrevenir*: "Para que una magnitud sea recibida como objeto debe, de ser posible, sobrevenir *–modo de eficiencia-*. Debe captar al sujeto, que se convierte por contigüidad en sujeto del padecer" (Zilberberg, 2016, p. 16). Un poema como "Justicia" de Blanca Varela deja notar esta forma de *captación*:

> vino el pájaro
> y devoró al gusano
> vino el hombre
> y devoró al pájaro
> vino el gusano
> y devoró al hombre (Varela, 2016, p. 129)

En dicho poema, el gusano es un animal *captado* por un pájaro y éste lo padece, al ser devorado. Del mismo modo, dicho pájaro es *captado* por un ser humano y también lo padece tras ser igualmente devorado. Lo interesante al final del poema es que el gusano también ejerce una *captación* sobre el hombre para que éste lo padezca, lo sienta de forma súbita, como un *sobrevenir.* En estos versos de Varela podemos apreciar la *captación* tal como es descrita por Fontanille y Zilberberg, y de qué manera el sujeto es objeto y viceversa.

En cuanto al *modo de junción*, entendido como "un sobrevenir adicional que ve que tal magnitud hasta entonces extraña se instala entre las magnitudes ya establecidas en el campo de presencia" (Zilberberg, 2015, p. 55), puede ser de dos tipos: la *implicación* y la *concesión*. La *implicación* se desarrolla con una magnitud coherente con otras aparecidas previamente en el campo de presencia. Un buen ejemplo son los silogismos, en los que podemos encontrar tres "magnitudes", como en este ejemplo: premisa universal: "los planetas son redondos", premisa particular: "la tierra es un planeta", conclusión: "la tierra es redonda". La conclusión es la última magnitud que aparece en el campo de presencia verbal y guarda lógica con las dos magnitudes anteriores. La *concesión*, por el contrario, se manifiesta con una magnitud que no concuerda con las anteriores que aparecieron en el campo de presencia. En la famosa expresión del Conde de Lautréamont "revelar la belleza en el inesperado encuentro, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas", encontramos que la figura del /paraguas/ resulta contradictoria con una anterior: /máquina de coser/. Esta figura, a su vez y al igual que la del /paraguas/, no concuerda con la /mesa de disección/ y así sucesivamente. Esa expresión del conde es precursora del discurso *concesivo* que prevalece en la vanguardia surrealista.

Como puede notarse, el empleo de la semiótica tensiva es fundamental en cuanto a la importancia que le da, ya sea de forma directa o indirecta, al cuerpo, figura central de esta investigación. Por ello, también es importante tomar en cuenta lo vertido por el mismo Jacques Fontanille en su libro *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. En dicha obra, refiere el "cuerpo del actante". Para el autor, dicho cuerpo tiene dos dimensiones: la *carne* y el *cuerpo propio* (2008, p. 33).

La primera dimensión, también referida como *Mí*, es la toma de posición o centro de referencia, la instancia que enuncia en tanto es la sede del *núcleo sensorio-motor*, pero que simultáneamente se somete a la intensidad de fuerzas que emergen en el campo de presencia

(p. 33). Cuando el *Mí/carne* prevalece en el cuerpo del actante aparecen los esquemas de emergencia, que implican el establecimiento de una reacción singular en medio de actos imprevistos, no programados (p. 56).

La segunda dimensión, también denominada como *Sí*, es la "forma significante de la experiencia sensible de la presencia" ya señalada por Fontanille (2001) en su libro *Semiótica del discurso*, y se escinde en dos instancias: *Sí-idem*, que es la instancia de la *captación*, relacionada con los roles y con el principio de repetición y similitud; y *Sí-ipse*, la instancia de la *mira*, que se vincula con la permanencia y mantenimiento de la misma, con las actitudes e ideales, y en general con las "miras" éticas y estéticas (p. 51). Siguiendo el ejemplo planteado por Cabrejo (2008, p.138-139), el mito de Orfeo, tal como suele ser relatado, presenta al personaje movido en el *Mí/carne*, con profunda ira y pesar por la desaparición de Eurídice, su amada. Posteriormente, Orfeo se desplaza hacia el *Sí-idem*, asumiendo los roles de /encantador/ o /hechicero/[3] gracias a su canto o a la interpretación de la lira, repitiéndolos una y otra vez, con el objetivo de convencer a quienes reinan en el Hades para convencerlos de recuperar a su amada. Así, el personaje adquiere el rol de buscador de la /luz/, signo del mundo terrenal; para, de ese modo, sin mirar a Eurídice en su marcha, recuperarla. El problema es que se encuentra a punto de romper con la fórmula, con el esquema, con el programa: empieza a prevalecer en su cuerpo el *Sí-ipse*, el deseo irrefrenable de mirarla (porque Eurídice es fuente de tónica intensidad para Orfeo), la actitud de cuidarla, el ideal de que se encuentre a salvo cuando se retire totalmente del Hades. En consecuencia, el cuerpo se orienta nuevamente hacia el *Mí/carne*, al experimentar un afecto que lo hace quebrar el patrón de comportamiento, los pasos a seguir; es decir, una reacción singular, una emergencia.

Hay que señalar además que así como se apreciará al cuerpo tensivamente, como un *cuerpo propio*, también será un objeto de abordaje icónico, sobre todo porque ese es el aspecto de coincidencia en la forma de representación de lo corpóreo tanto por parte de la poesía como del cine. Los textos literarios y fílmicos tienen en común su condición icónica, aunque ésta se construye de manera distinta en cada caso. Si bien ambos tipos de texto están compuestos de signos que se caracterizan por asemejarse al objeto que representan, dicha significación se produce de manera diferente. Según Desiderio Blanco, un poema o una película pueden plasmar los mismos códigos.

En el caso del texto literario se introducen a través de la palabra "códigos visuales (formas, colores, espacios…), códigos sonoros (ruidos, melodías, gritos…), códigos táctiles (consistencias, rugosidades, lisuras…), códigos olfativos (olores, perfumes…) y códigos gustativos (sabores diversos). Pero no solo ellos aparecen en el texto literario, sino también códigos más sofisticados y de mayor alcance, como los códigos de los gestos, los códigos del comportamiento ordinario, los códigos emblemáticos (banderas, símbolos, logotipos, monogramas, señales de todo tipo), los códigos del relato y tantos otros" (Blanco, 2009, p. 185). Incluso, alguna vez el propio André Breton llegó a considerar a "las inspiraciones verbales como infinitamente más ricas de sentido visual, infinitamente más sólidas para la vista que las imágenes visuales propiamente dichas" (citado por Alquié, 1974, p. 36). Por ello, tal como se puede notar por ejemplo en *La tortuga ecuestre*, se procesan por medio de lo verbal muchos de dichos códigos, como por ejemplo visuales ("Te veo en una selva fragorosa"), sonoros ("Pisoteando el mundo… que gime…"), táctiles ("Como una sombra de mano en un instrumento fantasma"), olfativos ("el olor fino solitario de tus axilas") y gustativos ("Donde el crimen pernocta y bebe el agua clara/De la sangre más caliente del día").

Si el texto literario es sincrético, el fílmico también. Blanco señala que para la constitución del texto cinematográfico pueden ingresar códigos visuales y sonoros (lengua, música, ruido), pero estos no necesariamente se textualizan por medio de la lengua, como esencialmente ocurre en el texto literario. Sobre eso, el autor justamente afirma que "la lengua vuelve a aparecer, en el estadio actual del desarrollo del cine, en el texto fílmico; pero ahora al lado de otros códigos y en interacción con ellos" (Blanco, 2009, p.186). En el caso, por ejemplo, de *Un perro andaluz,* al ser una película muda, la lengua está en los carteles que se van intercalando en el cortometraje (aparecen en fondo negro y con letras de color blanco, con textos que dicen en idioma francés "En primavera", "Ocho años después", etc.), mas no en diálogos, ausentes en dicho cortometraje, pero presentes en casi todos los largometrajes contemporáneos. El código visual muestra imágenes en movimiento, como por ejemplo del personaje que corta con su navaja el ojo de una mujer; mientras el sonoro incluye fragmentos del drama musical *Tristán e Isolda* de Richard Wagner, que regularmente se ha añadido a la proyección del cortometraje.

A pesar de esas diferencias, esta investigación se trazó como objetivo analizar la representación del cuerpo en la poesía y el cine surrealistas, para confirmar si en la vanguardia

en cuestión, a partir del análisis inicial de *La tortuga ecuestre* y *Un perro andaluz*, los cuerpos en verso y audiovisuales se comprenden de modo diferente, a pesar que se comparte en ambas formas de expresión una *visualidad* del cuerpo, la que lleva a afirmar, siguiendo a Desiderio Blanco, que existe tanto una *icónica literaria* como una *icónica cinematográfica*:

> Es claro que la *icónica literaria* y la *icónica cinematográfica* son notablemente *diferentes.* Mientras que los elementos icónicos del *signo visual* son captados por los órganos de la visión, los elementos icónicos del *signo lingüístico* son captados por los órganos de la representación, de naturaleza psíquica y no visual. En eso radica la diferencia entre un paisaje *descrito* con palabras y un paisaje *mostrado* con imágenes. Para lograr la *iconicidad* literaria, el texto lingüístico se ve obligado a acudir a recursos retóricos como la metáfora, la comparación, la metonimia, la hipotiposis, etc. La *iconicidad* cinematográfica es directamente visual, despojada de *giros* retóricos, inmediata. (Blanco, 2009, p. 190)

No obstante, hay que aclarar que en el cine, como veremos posteriormente, sí existen recursos retóricos, sobre todo de tipo metafórico o metonímico. Volviendo a Blanco, y siguiendo a Joseph Courtés, lo icónico pertenece al ámbito de lo figurativo:

> […] calificamos de *figurativo* todo significado, todo contenido de una lengua natural y, más ampliamente, de todo sistema de representación (visual, por ejemplo) al que corresponde un elemento en el plano del significante (o de la expresión) del mundo natural, de la realidad perceptible. *Será, pues, considerado como figurativo,* en un universo dado (verbal o no verbal), *todo lo que puede estar directamente relacionado con uno de los cinco sentidos tradicionales:* la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto; en pocas palabras, todo lo que depende de la percepción del mundo exterior. (Courtés, 1997, p. 238)

Tomando en cuenta lo manifestado por Blanco y Courtés en las dos citas anteriores, lo icónico, más allá de si aparece en un universo verbal (como la poesía) o no estrictamente verbal (como el cine), parte de lo figurativo, de aquello que es captado sensorialmente, que es percibido con cualquiera de nuestros sentidos. Por eso, Courtés, hace una distinción entre lo *figurativo icónico* y lo *figurativo abstracto*:

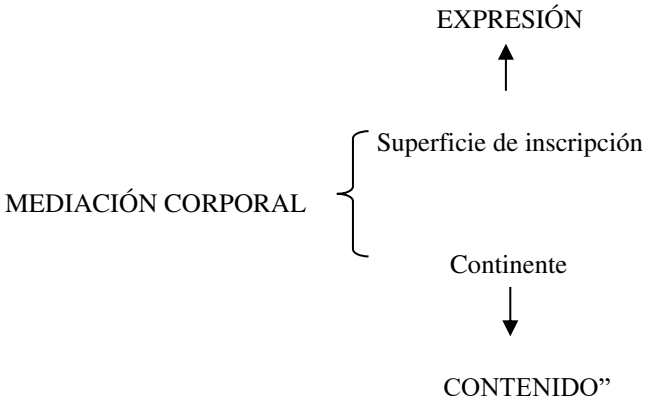
> Lo *figurativo icónico* es aquello que produce la mejor *ilusión referencial* […], que parece como lo más próximo a la realidad; cuando É. Zola describe *El vientre de París,* sentimos como una fuerte impresión de semejanza –de *iconicidad*, diríamos en términos semióticos- aunque sólo sea por la multitud de los pequeños detalles concretos que se destacan. Lo *figurativo abstracto* es, por el contrario, lo que sólo incluye un número mínimo de rasgos de la "realidad" […] la diferencia se funda únicamente en *un número más o menos mayor de rasgos, de elementos constituyentes.* (Courtés, 1997, p. 246-247)

Ello explica que para Courtés no solo la descripción detallada que hace Émile Zola (1997) del mercado central de París, ubicado en Les Halles, en su novela antes referida, sea una clara representación de lo *figurativo icónico*, sino también la fotografía de algún conocido político. A pesar de que *Un perro andaluz* y *La tortuga ecuestre* no se textualizan del mismo modo, sí son muestras representativas de cómo las obras surrealistas, sean literarias o no, sean cinematográficas o no, se caractericen por orientarse hacia lo *figurativo icónico*, al estar dotados de numerosos detalles visuales; alejándose más bien de lo *figurativo abstracto*. Y eso justamente se nota en la manera en que las creaciones de Moro y Buñuel representan el cuerpo. Como se apreciará en los capítulos por leer, el poema "La leve pisada del demonio nocturno" realiza una descripción muy visual del cuerpo del objeto de deseo, al asociarlo con figuras del reino animal, vegetal y mineral, los que por medio de los semas nucleares crean un efecto visual (por ejemplo la expresión "tus orejas de adormideras" dotan a dichos miembros corporales de una iconicidad sustentadas en los semas /abrazadoras/, /alargadas/, /floridas/ y /opiáceas/, por pertenecer a la figura de aquellas plantas); y de la misma forma, *Un perro andaluz* le da un protagonismo a la representación de fragmentos del cuerpo humano, sea mostrando con detalle un ojo cercenado, una mano mutilada en una pista, unas manos masculinas que estrujan los senos de una mujer, etc.

Si lo *figurativo icónico* está muy presente en la representación del cuerpo en la poesía y el cine surrealistas, ¿cuáles son los rasgos más saltantes de dicho cuerpo en el ámbito de lo *figurativo icónico*, y que son transversales no solo en el campo de lo literario o cinematográfico, sino también en el ámbito de otras expresiones como la fotografía, la pintura o la escultura? ¿cuál es la singularidad *figurativo-icónica* del cuerpo surrealista?

Se pudo responder a esas preguntas con la clasificación que realiza Fontanille de las *figuras icónicas del cuerpo*, muy útil para comprender las particularidades de la corporeidad representada en el surrealismo. Según el autor francés, dichas figuras se dividen en cuatro tipos: *cuerpo-envoltura*, *cuerpo-carne*, *cuerpo-cavidad* y *cuerpo-punto.* A cada uno de esos tipos, además, le corresponde un movimiento corporal: "la *deformación* (movimiento de la *envoltura*), la *moción íntima* (movimiento de la carne), la *agitación* (movimiento del *cuerpo-cavidad*) y el *desplazamiento* (movimiento del *cuerpo-punto*)" (Fontanille, 2008, p. 265).

El *cuerpo-envoltura* es aquel que está dotado de una "red polisensorial y superficial que pone en contacto el *Mí* (la carne, tal como se indicó anteriormente) y el *mundo*, o más precisamente, que recibe, de un lado, solicitaciones del mundo y, del otro, solicitaciones del *Mí*" (Fontanille, 2008, p.192). En tanto superficie, el *cuerpo-envoltura* es deformable, y por lo antes afirmado, la *envoltura* posee dos caras: "una cara vuelta hacia el contenido (el *continente*) y otra cara vuelta hacia el otro plano (la *superficie de inscripción*) Llegamos así a la representación de la siguiente función semiótica:



(Fontanille, 2008, p. 208)

Algunos versos de *Trilce* de Vallejo nos pueden servir para comprender lo expresado por Fontanille. En el poema XXVI, se visualiza un cuerpo masculino con la potencialidad de *deformarse* hasta adquirir características femeninas, dicho cuerpo es una superficie propia de un hombre sobre la cual se "inscriben" poéticamente glándulas mamarias: "¡Hembra se continúa el macho, a raíz de probables senos, y precisamente a raíz de cuanto no florece!" (2015). El cuerpo en el poema XXVI además es una *envoltura*, actúa como un continente que cubre o rodea un contenido pasional: "Tal siento ahora al meñique…Y me inspira rabia" (ibídem).

El *cuerpo-carne* es "la estructura material del cuerpo… cuya plasticidad permite aprendizajes, así como la formación de esquemas motores a partir de las contracciones y dilataciones que lo animan" (Fontanille, 2016, p. 148). Si por su carácter deformable, el *cuerpo-envoltura* es uno en el cual domina la forma, el *cuerpo-carne*, por ser material y a la vez parte de la interioridad corpórea, es uno en el que prevalecen las *mociones íntimas:* los latidos, las

pulsaciones, la contracción/dilatación, procesos que justamente implican la movilidad carnal (Fontanille, 2008, p. 118). En el poema de Vallejo "Absoluta" de *Los heraldos negros*, el *cuerpo-carne* se revela como uno que contiene un músculo vital y sanguíneo que se mueve con alcances divinos: "Un latido único de corazón; un solo ritmo: Dios!" (2015).

Por su parte, el *cuerpo-cavidad* o interno otorga:

> "[…] una huella de los órganos y un espacio interior que pueden ocupar, recorrer y modificar los actores (los del gusto, por ejemplo) con su propio movimiento. La percepción de un movimiento semejante es la percepción de una *agitación* interior". (Fontanille, 2008, p.214)

En otras palabras, estamos ante una interioridad corporal en el que hay rastros de algún actor semiótico, y su paso por dicha interioridad genera una *agitación* en aquella área del cuerpo. Un alimento picante es un ejemplo de actor semiótico que al introducirse y moverse en la cavidad bucal, permite la identificación de un sabor reconocible a partir de la huella dejada en dicho órgano por otros objetos comestibles, igualmente capaces de generar esa sensación de picazón en el paladar. Siguiendo con Vallejo, esta vez con *Poemas humanos*, el poema "Sombrero, abrigo, guantes" atribuye rasgos corpóreos al humo del cigarrillo, un tórax, sobre el cual la tristeza ha dejado una marca interior, como la huella del óxido: "Entre mis labios hechos de jebe, la pavesa/de un cigarrillo humea, y en el humo se ve/dos humos intensivos, el tórax del Café,/y en el tórax, un óxido profundo de tristeza" (2015). El texto poético visualiza al humo como el rastro del paso de un hondo pesar, concentrado en el pecho.

Por su parte, el *cuerpo-punto* o *deixis*, es decir, el cuerpo sustentado en su posición de referencia, es:

> […] el que permite percibir y apreciar el desplazamiento relativo de un cuerpo en relación con otros cuerpos; únicamente la existencia de una posición de referencia autoriza a hablar de un cambio de posición. La percepción del movimiento aplicado al cuerpo deíctico es, pues, la percepción de un desplazamiento. (Fontanille, 2008, p.214)

El cuerpo entendido como un *centro de referencia* es aquel que es puesto en relación con otros cuerpos o percibe su propio desplazamiento respecto a éstos, los que se ubican a una mayor o menor distancia, a una mayor o menor extensión. En el poema IX de *Trilce* el *cuerpo propio* del yo es *cuerpo-punto* debido a que se encuentra en una relación de distancia

contradictoria con una presencia distante: el alma de la ausente: "Y hembra es el alma de la ausente./Y hembra es el alma mía" (2015). Esa "alma" es, por un lado, parte de un cuerpo no presente y por lo tanto sumamente distante; por otro, es parte del propio cuerpo del yo, que la asume como suya.

De modo complementario, también fue importante, más allá de la semiótica, la noción de "cuerpo sin órganos" planteada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en el libro *Mil mesetas*. Al respecto, ambos autores aseveran que esa forma de corporeidad "ya está en marcha desde el momento en que el cuerpo está harto de los órganos y quiere deshacerse de ellos o bien los pierde" (Deleuze y Guattari, 2012, p.156). De ese modo, identifican como un "cuerpo sin órganos" el masoquista. Según manifiestan dichos filósofos:

> […] el masoquista se hace coser por su sádico o su puta, coser los ojos, el ano, el uréter, los pechos, la nariz; se hace inmovilizar para detener el ejercicio de los órganos, despellejar como si los órganos dependieran de la piel, sodomizar, asfixiar para que todo quede herméticamente cerrado. (Deleuze y Guattari, 2012, p.156)

Como un antecedente de las reflexiones sobre la intensidad y la extensión que percibe el cuerpo propio al interior de la semiótica tensiva, Deleuze y Guattari (2012) destacan que el cuerpo masoquista está caracterizado por intensidades inextensas en constante tránsito:

> Un CsO está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Sólo las intensidades pasan y circulan. Además, el CsO no es una escena, un lugar, ni tampoco un soporte en el que pasaría algo. Nada tiene que ver con un fantasma, nada hay que interpretar. El CsO hace pasar intensidades, las produce y las distribuye en un spatium a su vez intensivo, inextenso. (Deleuze y Guattari, 2012, p.158)

Esta tesis está compuesta de siete capítulos. El primero hace una revisión de los antecedentes que existen en la literatura de la representación del cuerpo en el surrealismo; el segundo se centra en determinar cuáles son los rasgos icónicos del cuerpo en el surrealismo y a través de sus diversas representaciones (literarias, cinematográficas, plásticas, fotográficas, etc.); el tercero se aboca a analizar la construcción corporal que se desarrolla tanto en *La tortuga ecuestre* como en *Un perro andaluz*; el cuarto se orienta a confirmar cómo esa misma construcción se halla en mayor o menor medida en la poesía surrealista francesa; el quinto hace lo mismo con relación a otras expresiones surrealistas peruanas, como la poesía de Xavier Abril

y Emilio Adolfo Westphalen; el sexto toma la misma ruta respecto a la poesía surrealista latinoamericana y española; y el sétimo aprecia las coincidencias de las representaciones surrealistas del cuerpo analizadas en los capítulos anteriores con otras películas, más allá de *Un perro andaluz*, sean surrealistas o con importante influencia surrealista.

Es importante indicar que durante la elaboración de esta tesis se han ido publicando avances de ella. En *Memoria del Perú. Actas del VIII Congreso Internacional de Peruanistas en el Extranjero* (2018) se encuentra el artículo "Las figuras del cuerpo en *La tortuga ecuestre* de César Moro", mientras que en el libro compilatorio *Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: CINE/LITERATURA* (2019) se incluye el artículo "Corporalidad y surrealismo en *Un perro andaluz*, de Luis Buñuel, y *La tortuga ecuestre*, de César Moro". Los datos completos de estas publicaciones se encuentran en las referencias bibliográficas.

Capítulo I

Antecedentes de un cuerpo surreal

En la mitología griega, lo onírico, tema central del surrealismo, fue asociado a un cuerpo. Tal es el caso del Dios Morfeo, usualmente plasmado como un hombre alado, que va viajando para lograr que las personas alcancen el sueño. Es una función similar a la de Dios en el Génesis de la Biblia, que induce al sueño a Adán con el objetivo de extraer una parte de su cuerpo para crear a Eva: "Entonces Jehová Dios hizo caer sueño profundo sobre Adán, y mientras éste dormía, tomó una de sus costillas, y creó la carne en su lugar" (De Reina, 2000, p.4).

Descripciones semejantes se pueden encontrar en la literatura de Homero, como por ejemplo en *La Odisea*, en la que se encuentran expresiones como "Alejéme del río nacido de Zeus y entre los matorrales acomodé mi lecho amontonando alrededor muchas hojas; y un dios me vertió profundo sueño (2011, Canto VII, párrafo 27). En otros pasajes de esta obra, el sueño es inducido por medio de figuras oculares: "… hasta que Atenea, de ojos brillantes, echo dulce sueño sobre sus párpados" (2011, Canto I, párrafo 48), "pues el sueño se posaba sobre sus párpados" (2011, Canto II, párrafo 55), "No caía el sueño sobre sus párpados contemplando las Pléyades" (2011, Canto V, párrafo 35), etc.

En los casos expuestos, el sueño actúa como una *presencia* entregada por deidades a cuerpos, que de ese modo ingresan a un estado en el cual se debilita la *mira* como la *captación* del mundo "real" que los rodea. Es un estado de inconsciencia tal que incluso en el Génesis el cuerpo puede ser desmembrado, se le puede retirar un hueso sin que esto sea percibido por tal cuerpo. A diferencia, en otras obras literarias el cuerpo se experimenta como uno que incluso posee capacidad perceptual al interior de un sueño.

En "Historia del tercer saaluk", de la famosa recopilación persa de relatos llamada *Las mil y una noches*, se menciona un personaje que ingresa en un estado de sueño y se describe cómo en dicho estado una voz le indica de qué manera tomar como referencia sus pies para actuar una vez que despierte:

> Pero estaba tan rendido, que me eché en el suelo y me dormí. Y durante mi sueño oí que una voz me decía "¡Oh hijo de Kassib! Cuando te despiertes cava a tus pies, y encontrarás un arco de cobre y tres flechas de plomo, en las cuales hay grabados talismanes. (2010, "Historia del tercer saaluk", párrafo 14)

En este caso, el sujeto está caracterizado por un *cuerpo-punto* que parte del mismo estado de sueño profundo, de *mira* y *captación* debilitadas, para desplazarse hacia un estado de sueño dinámico en el que *mira* con fuerte intensidad una expresión sonora exclamativa ("¡Oh hijo de Kassib!") y *capta* con temporalidad de larga extensión una serie de indicaciones a realizar al despertar a lo largo del sueño ("… durante mi sueño oí que una voz me decía…"). El sujeto narrativo como *cuerpo-punto* que se moviliza del sueño profundo al sueño dinámico es recurrente en las obras literarias barrocas, tal como sucede con Don Quijote en la obra de Cervantes según el relato que hace de su descenso a la Cueva de Montesinos. Sin embargo, el caso de la pieza teatral *La vida es sueño* es más complejo. El personaje de Segismundo pronuncia algunos de los pasajes más célebres de la obra de Calderón de la Barca:

> Y sí haremos, pues estamos
> en mundo tan singular,
> que el vivir sólo es soñar;
> y la experiencia me enseña
> que el hombre que vive sueña
> lo que es hasta despertar.
> Sueña el rey que es rey, y vive
> con este engaño mandando,
> disponiendo y gobernando;
> y este aplauso que recibe
> prestado, en el viento escribe,
> y en cenizas le convierte
> la muerte (¡desdicha fuerte!);
> ¡que hay quien intente reinar,
> viendo que ha de despertar
> en el sueño de la muerte!
> […]
> Yo sueño que estoy aquí
> destas prisiones cargado,
> y soñé que en otro estado
> más lisonjero me vi.
> ¿Qué es la vida? Un frenesí.
> ¿Qué es la vida? Una ilusión,

> una sombra, una ficción,
> y el mayor bien es pequeño;
> que toda la vida es sueño,
> y los sueños, sueños son.
>
> (2011, SEGUNDO ACTO, párrafo 261)

La representación de lo onírico en aquellas citas de *La vida es sueño* es más compleja, por no comprenderse, como en los casos anteriormente revisados, el sueño como un estado alterno al de la vigilia. En el texto teatral, vivir es soñar, es experimentar un engaño ("Sueña el rey que es rey, y vive con este engaño mandando…"), es ilusionarse frenéticamente, es estar en la sombra, es alojarse en la ficción. La vida como sueño o como ficción por lo tanto es un territorio que es experimentado por el *cuerpo-punto* no solo con una *mira* muy intensa y una *captación* en términos espaciales bastante extensa al referirse al sueño precisamente como mundo ("…pues estamos en mundo tan singular…").

Por el contrario, el acto de abrir los ojos, de despertar, es ingresar en una fase de debilitamiento y final anulación de la *mira* y *captación*, "en el sueño de la muerte". Justamente, una de las referencias corporales que está presente en el fragmento del texto de Calderón de la Barca es el del aplauso hacia el rey. Este acto manual del cual se dice "que recibe prestado, en el viento escribe, y en cenizas le convierte la muerte (¡desdicha fuerte!)", da a entender que como la vida es sueño, el *cuerpo-punto* que se aloja en él también lo es. Éste se iconiza como una entidad efímera, inconcreta como el aire y a la vez destinada a ser como los restos del fuego que se extingue.

A propósito de los antecedentes de la vanguardia que se investiga, en su *Primer Manifiesto Surrealista*, André Breton (2001) dice que un "buen número de poetas podrían pasar por surrealistas, comenzando por Dante" (p. 45), y lo afirma refiriendo también a otros autores como Poe, Baudelaire o Rimbaud. Asumiendo el sueño como un mundo alterno, con el cual el cuerpo del yo se relaciona, *La Divina Comedia* describe un trance en el que, a la manera de un estado de vigilia que hace perder progresivamente la sensación del cuerpo, se transita del infierno hasta el purgatorio, llegando finalmente al paraíso. Por ello, se plasman acciones del poeta próximas al acto de soñar, como ocurre por ejemplo en dos fragmentos del canto III del Infierno: "Llega a la riera de Aqueronte, donde el infernal barquero trasiega las almas de los

condenados, y allí, deslumbrado por un relámpago de fortísima luz, cae sumergido en un sopor profundo", "Y alzóse viento en la mansión del llanto, y una rojiza luz brilló en su linde, que todos mis sentidos turbó tanto, que caí cual mortal que el sueño rinde" (2011, El Infierno, Cántiga Primera, Canto III, párrafo 46).

En los cantos del Infierno de *La Divina Comedia*, las visiones del cuerpo son flagelantes: se le exhibe como una entidad sensible, dado que experimenta dolores intensos debido a golpes o fuegos brutales e inmisericordes. Sin embargo, el cuerpo en el Purgatorio pierde peso, adquiere condiciones etéreas e indoloras. En el Canto III se refiere a "almas viniendo a nos con pie tan suave,/ que sin moverlo caminar parece" (2011, El Purgatorio, Cántiga Segunda, Canto III, párrafo 20). En pasajes posteriores, descubrimos que esa pérdida de peso y sensibilidad del cuerpo humano es un paso importante para alcanzar esa purificación que va a conducir al Paraíso.

Más allá de la sensación de un cuerpo que pierde sensibilidad para sumergir al yo en visiones delirantes, como las de un sueño, en *La Divina Comedia* hay algunas referencias explícitas a la relación de dicho yo con estados oníricos, como por ejemplo en el canto IX del Purgatorio:

> […] la mente, peregrina
> ya de la carne, cual mortal no piensa,
> y en sus visiones es casi divina.
>
> En sueños, parecióme ver suspensa
> Águila sobre mí que el azul velo
> Iba a rasgar con áurea luma extensa […]
>
> (2011, El Purgatorio, Cántiga Segunda, Canto IX, párrafo 7)

Puede notarse en aquel pasaje del Purgatorio que no solo la mente se entiende como alejada ("peregrina") de la carne, esencia del cuerpo humano, sino también los propios sueños (en los que se describe un águila), descritos en tiempo pasado, como estados desprendidos del presente corporal del yo. Más que un *cuerpo-punto* que transita hacia el sueño, lo que se aprecia en aquel pasaje de *La Divina Comedia* es que la carnalidad corporal no se asocia a la experiencia onírica.

Situación semejante podemos identificar en la poesía romántica, como la de Edgar Allan Poe. Las visiones oníricas son recurrentes en sus versos, como por ejemplo en *Sueño dentro de un sueño* (*A Dream Whithin a Dream*), en el que encontramos este fragmento:

> Acepta este beso en la frente
> y déjame admitir, al alejarme de ti:
> no errabas tu juicio al estimar
> que mis días fueron un sueño.
> Si la esperanza se ha desvanecido
> en una noche, o un día,
> en una visión, o en ninguna,
> ¿está menos *ausente* por eso?
> *Todo* lo que vemos o mostramos
> Sólo es un sueño dentro de un sueño[4]

(Poe, 2005, p.54)

Al igual que en el fragmento de Alighieri, el sueño es parte del pasado. En tiempo presente, el yo ofrece un beso en la frente y reconoce que sus días "fueron un sueño". Si bien el fragmento termina con los versos que dicen "*Todo* lo que vemos o mostramos/ Sólo es un sueño dentro de un sueño", la visión del sueño con relación al cuerpo es divisoria: se aproximan los labios a la frente ante la afirmación de que el sueño forma parte de tiempos idos, como un recuerdo de intensa *mira* y *captación* temporalmente extensa, de días anteriores. El presente también es un sueño, pero uno mayor que alcanza al recuerdo como sueño, pero en el que aquella *mira* y *captación* se atenúan por la esperanza perdida y con el cuerpo que con un beso no será un *cuerpo-punto* que se estabiliza en aquel sueño mayor, sino que se aleja. Alguna vez Alquié (1974) afirmó que "antes de Breton nadie confundió sueño y poema" (p.19). En ese sentido, habría que agregar que antes de Breton prácticamente nadie confundió sueño y cuerpo. El surrealismo, a diferencia de los casos revisados en los párrafos anteriores, y como lo veremos después, más bien muestra una fusión del cuerpo y el sueño (ampliando esa visión de fragmentos corporales apreciados como ilusiones oníricas, plasmada en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, obra que se analizó en párrafos anteriores), estos no emergen como entidades separadas. Dos poetas influyentes para la formación de dicha vanguardia, y que anuncian esa hibridación, son los simbolistas Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud. Uno de

los poemas del mítico poemario *Las flores del mal*, llamado "La cabellera" ("La chevelure"), es una muestra de ello:

> Yo acudiré allá donde el árbol y el hombre, llenos de savia,
> Desfallecen largamente bajo el ardor de los climas;
> Fuertes trenzas, ¡Sed la ola que me arrebata!
> Tú contienes, mar de ébano, un deslumbrante sueño
> De velas, de remeros, de llamas y de mástiles […]
>
> ¡Hace tiempo! ¡Siempre! ¡Mi mano en tus crines pesadas
> Sembrará el rubí, la perla y el zafiro,
> A fin de que a mi deseo jamás seas sorda!
> ¿No eres tú el oasis donde sueño, y la calabaza
> De la que yo sorbo a largos tragos el vino del recuerdo?[5]
>
> (Baudelaire, 2011, poema XXIII)

El yo hace referencia a una cabellera que funciona como parte de un *cuerpo-envoltura.* Es referida como una *superficie* de inscripción líquida ("Sed la ola que me arrebata", "mar de ébano"), y a la vez como continente natural o vegetal que envuelve un contenido onírico y mnemónico ("un deslumbrante sueño", "¿No eres tú el oasis donde sueño…", "la calabaza de la que yo sorbo a largos tragos el vino del recuerdo?"). La mano del yo en dicha cabellera además sembrará contenidos minerales: rubí, perla, zafiro. Este poema de Baudelaire antecede la visión corporal del surrealismo en tanto partes del cuerpo humano devienen en presencia onírica de reminiscencias acuáticas, en la cual el yo se sumerge.

En el poema "El aguinaldo de los huérfanos" (Les étrennes des orphelins) de Arthur Rimbaud, también se hallan figuras corporales vinculadas al sueño de manera muy singular:

> Ahora, los pequeños dormitan tristemente:
> Al verlos, diríais que lloran mientras duermen,
> ¡sus ojos tan hinchados y su penosa respiración!
> ¡Los chiquillos tienen un corazón tan sensible!
> -Pero el ángel de las cunas viene a secarles los ojos,
> Y en ese pesado dormir pone un sueño dichoso,
> un sueño tan feliz, que sus labios entornados,
> sonrientes, parecen murmurar algo…

-Sueñan que, apoyados sobre sus pequeños brazos redondos,
dulce gesto del despertar, adelantan la frente,
y su vaga mirada se posa alrededor de ellos…
Se creen adormecidos en un paraíso rosa…
En el hogar lleno de destellos canta alegremente el fuego…
Por la ventana se ve a lo lejos un hermoso cielo azul;
la naturaleza se despierta y de rayos se embriaga…
La tierra, medio desnuda, feliz de revivir,
tiene escalofríos de alegría bajo los besos del sol…[6]

(Rimbaud, 1994, pp. 27-28)

Si bien al comienzo del poema se describen solamente cuerpos infantiles que dormitan (con ojos hinchados y un corazón sensible), se iconizan independientemente del sueño, que aparece como una figura encantada, colocada por el "ángel de las cunas" (quien así actúa como Morfeo u otros personajes ya referidos). A pesar de que el estado onírico se comprende como un mundo aparte, que genera una reacción en el rostro de los infantes ("labios entornados, sonrientes"), la descripción del sueño como tal se sustenta en el uso de la prosopopeya, no solo por referir un fuego que canta con alegría o una naturaleza que se despierta y que se embriaga de rayos, sino por expresar *cuerpos-envolturas* de nivel inferior y superior. En el primer nivel, la tierra es "cuerpo continente" que encapsula un contenido pasional, intenso y eufórico ("escalofríos de alegría"); en el segundo nivel, el sol es una *superficie* de gran alcance extensivo, en la que se *inscriben* besos con dicha tierra. En otras palabras, el yo iconiza el mundo del sueño como uno capaz de actuar como cuerpo.

Esas visiones de Baudelaire y Rimbaud del mundo como presencia que es cuerpo a la vez, se consolidan y se amplifican en la poesía surrealista. La muestra más emblemática al respecto es el poema "La unión libre" (L'union libre) de André Breton, del cual presentamos algunos fragmentos:

Mi mujer cabellera de lumbre de leño
Pensamientos de relámpagos de calor
Talle de reloj de arena
Mi mujer talle de nutria bajo los dientes del tigre
Mi mujer boca de escarapela y de ramillete de estrellas de última magnitud

Dientes de huellas de ratón blanco sobre la tierra blanca
Lengua de ámbar y de vidrio frotados
Mi mujer lengua de hostia apuñalada
Lengua de muñeca que abre y cierra los ojos
Lengua de piedra increíble
Mi mujer pestañas de palotes de escritura de niño
Cejas de borde de nido de golondrina
Mi mujer sienes de pizarra de invernadero
Y de vapor en los cristales
Mi mujer hombros de champaña
Y de fontana con testas de delfines bajo el hielo
Mi mujer muñecas de fósforos
Mi mujer dedos de azar y de as de corazón
Dedos de heno segado
Mi mujer axilas de marta y de fasces
De noche de San Juan
De alheña y de nido de escalares
Brazos de espuma de mar y de esclusa
Y de alianza de trigo y de molino
Mi mujer piernas de fuegos artificiales
[…]
Mi mujer nalgas de greda y de amianto
Mi mujer nalgas de dorso de cisne
Mi mujer nalgas de primavera
Sexo de gladiolo
Mi mujer sexo de yacimiento y de ornitorrinco
Mi mujer sexo de alga y de bombones antiguos
Mi mujer sexo de espejo
Mi mujer ojos llenos de lágrimas
Ojos de panoplia violeta y de agua imantada
Mi mujer ojos de sabana
Mi mujer ojos de agua para beber en prisión
Mi mujer ojos de leño siempre bajo el hacha
Ojos de nivel de agua de nivel de aire de tierra y de fuego [7]

(Breton, 1993, pp. 85-87)

"La unión libre" se clausura con los siguientes versos: "Mi mujer ojos de leño siempre bajo el hacha/Ojos de nivel de agua de nivel de aire de tierra y de fuego". En ese cierre se aprecia de qué manera el sueño se comprende de forma corporal, y en el sentido sobre todo de

un *cuerpo-envoltura*, particularmente femenino. Los ojos se *inscriben* en su *superficie* adquiriendo una condición objetual y sólida (son "de lecho siempre bajo el hacha"), y a la vez son *continente* de los llamados cuatro grandes elementos de la naturaleza, ya que son de nivel de agua, aire, tierra y fuego.

En efecto, muchas de las figuras corporales del poema de Breton justamente o funcionan como objetos materiales ("cabellera de lumbre de leño", "Talle de reloj de arena", "lengua de hostia apuñalada", "Lengua de muñeca que abre y cierra los ojos", "pestañas de palotes de escritura de niño", "sienes de pizarra de invernadero", "muñecas de fósforo", "dedos de azar y de as de corazón", "Ojos de panoplia violeta", "ojos de sábana") o como componentes naturales ("Lengua de ámbar", "Dedos de heno segado", "axilas de marta y de fasces", "sexo de gladiolo", "Ojos… de agua imantada", "ojos de agua para beber en prisión"), o como prolongaciones animales ("talle de nutria bajo los dientes del tigre", "Cejas de borde de nido de golondrina", "nalgas de dorso de cisne", "sexo de yacimiento y de ornitorrinco"). El cuerpo de la mujer iconiza los llamados reinos animal, vegetal y mineral.

En esa vía, el *cuerpo-envoltura* de "La unión libre" es marítimo, terrenal y aéreo, y eso se evidencia en los siguientes versos: "Mi mujer boca de escarapela y de ramillete de estrellas de última magnitud", "Dientes de huellas de ratón blanco sobre la tierra blanca", "Lengua de piedra increíble", "Mi mujer hombros de champaña/Y de fontana con testas de delfines bajo el hielo", "Mi mujer … De noche de San Juan", "Brazos de espuma de mar y de esclusa/Y de alianza de trigo y molino", "Mi mujer piernas de fuegos artificiales", "Mi mujer nalgas de greda y de amianto", y "Mi mujer sexo de alga y de bombones antiguos".

En dichos versos, la boca de la mujer pertenece a un ámbito estelar; los dientes son terrenales; la lengua es de condición mineral; los hombros y los brazos forma parte de una dimensión acuática o vegetal; las piernas ascienden con fuerza luminosa y celestial; las nalgas son terrenales y minerales; el sexo se ubica en el interior del mar y los ojos son igualmente líquidos. En ese sentido, la mujer no es solo cuerpo sino además mundo en el que se encuentra el yo, porque dicha mujer se caracteriza por una corporeidad que se está presente desde el agua y la tierra hasta el cielo. El cuerpo está fragmentado y a la vez está en la espacialidad absoluta del mundo. Por ello, Bruce Marticorena (2014) afirma que:

> … la voz poética dadaísta o surrealista pretende reconstruir el cuerpo de Dios cuyas partes se hallan desperdigadas por el mundo. El cuerpo fragmentado puede ser así una aventura viable para la búsqueda del ser en la escritura. Sin embargo (y todo hay que decir) el cuerpo desmembrado de los surrealistas era un cuerpo ya harto conocido que había que recuperar: era el cuerpo de la hembra generadora del deseo. Los ojos, el pubis, la lengua o los labios habrían de restablecerse en un espacio más allá del discurso corrosivo del poeta surrealista contra los mores sexuales y sociales de la época". (Marticorena, 2014, p.45)

Por ello, hablar de la división entre cuerpo y mundo (sea este mundo onírico o no) limita el análisis de la compleja representación icónica de lo corpóreo en la poesía surrealista. Y dicha complejidad la abordaremos con detalle en el capítulo tres, cuando exploremos la poesía más representativamente corporal, que es la que ofrece César Moro en su obra *La tortuga ecuestre* (a la que eventualmente podemos adicionar sus *Cartas a Antonio*, con las que comparte la misma sensibilidad corpórea), poniéndola en contraste con *Un perro andaluz*, filme emblemático del surrealismo, pero a la vez de su obsesión por el cuerpo.

Capítulo II

Rasgos (corporales) del surrealismo

Desde la semiótica tensiva, el cuerpo y el mundo que lo rodea se comprenden como entidades unidas por la percepción. Fontanille (2001) refiere un cuerpo percibiente que "toma posición como frontera entre lo que corresponde al orden de la expresión (el mundo exterior) y lo que corresponde al orden del contenido (el mundo interior)" (p. 22). La corporeidad perceptual, que oscila entre la intensidad que siente por dentro y la extensión de una presencia que se encuentra fuera, más allá, alrededor, se aprecia en una serie de discursos poéticos y oníricos previos al surrealismo, y será la noción de cuerpo que emplearemos en esta investigación semiótica. Hay que agregar que ese cuerpo también nos interesa en tanto se manifiesta en términos figurativos, icónicamente, es decir, como una construcción de signos que se asemejan a lo que representan.

El surrealismo es una vanguardia nacida en Francia. Entre 1918 y 1940, "ha sido contemporáneo de acontecimientos sociales, políticos, científicos y filosóficos de importancia fundamental" (Nadeau, 1972, p. 13) y se afirma que su primera obra es *Los campos magnéticos* (*Les Champs magnétiques*) de 1921, creada por André Breton y Philippe Soupault (p. 62). Sin embargo, la fundación oficial del grupo surrealista se da en 1924 (p. 72). Fue influenciado por algunos de dichos acontecimientos, como por ejemplo el psicoanálisis o el marxismo, del cual toma "el método crítico y su esperanza de liberación del hombre" (Alquié, 1974, p. 146), además de ser una vanguardia que se extendió a distintas partes del mundo, en casi todos los continentes. Su fundador, André Breton, la definió como ese "automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral" (2001, p. 44). Tal como lo señala Alquié (1974), los surrealistas "quisieron explorar el inconsciente, la locura, los estados alucinatorios" (p. 31), y la vanguardia que conformaron

> […] es búsqueda de una vía de conocimiento y de salvación, está atento a todo lo que eleva al hombre sobre sí mismo, o, al menos, a lo que parece llevarlo fuera de sí mismo. Quiere escapar… a la tiranía de las leyes del mundo sensible, al espíritu crítico, a los tabúes de la moral corriente, a todo lo que corrige y refrena y quiere, una vez más, recuperar la libertad total del hombre. (Alquié, 1974, p. 34)

En líneas resumidas, para dicho autor, eso implica sumergirse en todo aquello que la razón restringe: "de allí viene esa captación surrealista de la realidad en la que todo lo que oprime al pensamiento normal encuentra su oportunidad: al surrealismo no le gusta perder la razón: le gusta todo lo que la razón hace perder" (p. 139). Entre los rasgos poéticos que se encuentran en el movimiento, aparte de dejar de lado la métrica o cualquier búsqueda de rima, está el de las "aproximaciones insólitas". Estas se basan:

> […] en la capacidad que tiene la imaginación de captar relaciones que la razón jamás hubiera sospechado. La imagen resultante tiene un evidente carácter arbitrario, y lo arbitrario, como dice Breton en el 'Primer Manifiesto del Surrealismo', tiene una enorme dosis de contradicción. En este sentido, las aproximaciones insólitas constituyen un símbolo de la unión de los contrarios, de la identidad de los opuestos. (Pellegrini, 2012, p. 24)

Según Breton:

> […] todo conduce a creer… que existe un cierto punto en el espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo dejan de percibirse contradictoriamente". (Citado por Alquié, 1974, pp. 133-134)

El título del célebre poemario surrealista de César Moro *La tortuga ecuestre* es una elocuente muestra de ello, al asociar el sustantivo que corresponde a un animal caracterizado por su lentitud con un adjetivo propio más bien de animales rápidos, como los caballos. Ello también lo podemos identificar en unos versos que pertenecen a ese mismo poemario, extraídos de "El mundo ilustrado": "Cae esta lluvia de muy alto/Y me encierra dentro de ti a mí solo/Dentro y lejos de ti" (Moro, 2002, p. 74). El yo se presenta como alguien que se encuentra al interior de su objeto de deseo, que actúa a la manera de su *cuerpo-envoltura*, pero a la vez como entidad lejana de él. El surrealismo armoniza la cercanía y la distancia, las convierte en unidad.

Si hay una técnica que se puede considerar emblemática de la expresión poética surrealista, esa es el automatismo. Ésta se plasmaba en una escritura que se ciñe a la misma definición del surrealismo planteada por Breton en anteriores párrafos, dado que se manifiesta sin ninguna clase de obstáculo de la razón, de la estética o de la moral. Tal como lo señala Aldo Pellegrini (2012), el automatismo:

> […] tiene similitudes con el procedimiento de asociación libre usado por Freud en el psicoanálisis. Su función consiste también en abrir las puertas de lo inconsciente para permitir su expresión directa, sin la censura de la razón; pero en el caso del automatismo se aprovecha la calidad creadora, podríamos decir, los valores energéticos del material que surge, para captarlo en estado naciente, en su pureza máxima, gracias a la absoluta espontaneidad que concede el método. (Pellegrini, 2012, p. 24-25)

Una de las primeras expresiones de la técnica fueron los poemas vertidos en *Los campos magnéticos* (*Les Champs magnétiques*), publicado en 1921 y que tuvo como autores a André Breton y Philippe Soupault. En uno de los pasajes de "Luna de miel", incluido en dicho libro, encontramos una muestra, que además exhibe las también antes referidas "aproximaciones insólitas": ¿Dónde conducen las inclinaciones recíprocas? Existen unos celos más emocionantes que otros. La rivalidad de una mujer con un libro, con placer me paseo en esta oscuridad. El dedo contra la sien no es el cañón de un revolver […][8] (Breton, 1993, p. 57).

Las expresiones poéticas, separadas por puntos seguidos, en "Luna de miel" no guardan entre sí un vínculo lógico, además de establecer analogías impensables entre la figura de la mujer con la de un libro, o emplear una sintaxis sorpresiva a continuación, al referirse un paseo en la oscuridad, o la precisión de que un dedo contra la sien no es igual al cañón de un revolver. Por eso mismo, Pellegrini afirma que:

> El automatismo, como método en sí, solo tiene el interés de ofrecer un documento humano: su valor real reside en su capacidad de provocación de ese estado de gracia antiguamente conocido como inspiración. Provoca, entonces, una especie de delirio poético, estado próximo al delirio psicopático, en el que el espíritu se enajena de la realidad circundante. La inspiración exalta las fuerzas totales del espíritu. La imaginación se libera mediante el automatismo y logra la imagen pura, incandescente, vital, la imagen auténticamente poética. (Pellegrini, 2012, p. 26)

En términos icónicos, parte esencial de la poesía surrealista es la visualización de imágenes oníricas. Tal como lo recuerda Nadeau, en el surrealismo:

> A los textos automáticos y a los discursos dichos en estado de vigilia vienen a añadirse los relatos de sueños: sueños nocturnos, sueños diurnos, expresados inmediatamente, por ejemplo, por Desnos, que para soñar para nada necesita dormir, y que 'cuenta sus sueños' a voluntad. (Nadeau, 1972, p. 69)

Dichos sueños son identificables en algunos casos por la sintaxis discontinua señalada en el párrafo anterior, comparables justamente a las visiones que se suceden después de la vigilia, y en otros por medio de referencias directas al estado de sueño, tal como sucede al inicio del poema “Sofía” de Jean Arp:

> ¿Cuál era tu sueño
> cuando dejaste esta orilla?
> ¿Soñabas con una balsa de estrellas a la deriva,
> soñabas con abismos de candor?
>
> (Traducción de Pellegrini, 2012, p. 64-65)

La descripción explícita de imágenes oníricas en los primeros versos del poema evidentemente expone las “aproximaciones insólitas”, con una figura marítima, de dirección inferior (balsa), que contiene una figura opuesta, celestial, de dirección superior (estrellas). Esas aproximaciones que suelen emerger con la escritura automática tienen que ver justamente con el azar, característica esencial de la poesía surrealista, sobre todo palpable en el juego conocido como “cadáver exquisito” (*cadavre exquis*), que “alude a la paradójica unión de las dos primeras palabras que casualmente aparecieron asociadas en una sesión de escritura automática” (Surrealismo. Visual Encyclopedia of Art, 2009, p. 294). Según la definición del *Diccionario abreviado del surrealismo* de André Breton y Paul Éluard, es “un juego de papel doblado que consiste en hacer componer una frase o un dibujo a varias personas sin que ninguna de ellas pueda aprovecharse de las colaboraciones precedentes” (citado y traducido por Casas Martín, 2016, p. 22). Su nombre proviene justamente de su primera aplicación, en una oración creada por combinación de palabras empleadas por poetas surrealistas que dice lo siguiente: “El cadáver exquisito beberá el vino joven" (*Le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau*). En los papeles doblados solo se podía leer una parte de lo escrito por un poeta, para que el siguiente vate lo conectara con una expresión suya, redactada en un papel en las mismas condiciones antes descritas, repitiendo el mismo juego con otro poeta y así sucesivamente. Al final, se enlazan todas las palabras escritas visibles en los papeles, lo que daba término al juego.

Para Pellegrini (2012), el humor, sobre todo negro, fue otro rasgo esencial del surrealismo:

> Puede considerarse vinculada con el humor la presencia en la poesía surrealista de elementos antipoéticos en íntima fusión con los poéticos. Esta fusión de elementos aparentemente contradictorios confiere enorme vitalidad a la obra poética, ofreciéndonos una síntesis equivalente de lo que sucede en la vida misma. Esta característica es una de las que establece la distancia que existe entre la poesía surrealista y la llamada poesía pura, construcción puramente decorativa y avital. (Pellegrini, 2012, p. 28)

En un pasaje de "La vida escandalosa de César Moro", encontramos un ejemplo de ese humor:

> Mi amigo el Rey me acerca al lado de su tumba real y
> real
> Donde Wagner hace la guardia a la puerta con la fidelidad
> Del can royendo el hueso de la gloria
>
> (Moro, 2002, p. 93)

En estos versos, de un poema perteneciente a *La tortuga ecuestre*, se expone la "zombificación" de una figura de la realeza, un rey que acerca el yo a su propia tumba: es una imagen que irrespeta a un personaje monárquico y que por eso trasluce esa dimensión subversiva de la vanguardia que nos ocupa. A propósito de esa tumba, se refiere a Wagner, lo que hace recordar al célebre compositor de óperas de los tiempos del Romanticismo, quien en el mundo del poema deviene en guardia de puerta que actúa con una fidelidad característica del "can royendo el hueso de la gloria". El posible guiño al creador de óperas como *Tristán e Isolda* o *El anillo de los Nibelungos* se encaminaría al sentido de vincularlo justamente a un consumo musical burgués, pero que según el poema es comparable al de un perro que roye "el hueso de la gloria". Si nos ceñimos a la acepción que ofrece el *Diccionario de la lengua española* de la palabra "gloria" como "Reputación, fama y honor extraordinarios que resultan de las buenas acciones y grandes cualidades de una persona" (RAE, s. f.), el can estaría relacionado a un elemento óseo perteneciente a alguien de la realeza. Las imágenes de aquellos versos de "La vida escandalosa de César Moro" se burlan con crudeza de lo magno.

Entre esas técnicas o modos de representación del surrealismo, podemos identificar la iconicidad de las figuras corporales en el surrealismo, tanto en textos literarios como visuales (cinematográficos, fotográficos o plásticos). Si revisamos cada una de dichas figuras, se notarán rasgos transversales en las corporeidades representadas por la vanguardia bretoniana.

En cuanto al *cuerpo-envoltura*, caracterizado por la *deformación* como movimiento, encontramos que el cuerpo surrealista de *La tortuga ecuestre* en efecto puede mutar. Tal como se apreciará con más detalle en un capítulo posterior, se puede destacar cómo el cuerpo humano en *La tortuga ecuestre* puede transformarse icónicamente en objetos animales ("tus dientes de tigre"), minerales ("tu cabeza de cristal") o vegetales ("tu lengua de helecho"). Asimismo, de qué manera una disolvencia en *Un perro andaluz* hace que la imagen de una axila gradualmente desaparezca y se convierta en la imagen de un erizo de mar. El *cuerpo-envoltura* en el cortometraje de Buñuel también muestra la conversión de una boca en una axila. Así como las figuras corpóreas humanas pueden tornarse en imágenes de la naturaleza inanimada, también pueden convertirse en imágenes animales o incluso objetuales. Si relacionamos dichos iconos corporales con los que aparecen en la pintura, la escultura o la fotografía surrealistas, notaremos que el cuerpo de estas obras carece de fronteras fijas. Dichas fronteras más bien son porosas y se fusionan con objetos entendidos como ajenos o exteriores, es decir, pertenecientes a isotopías no humanas (de tipo animal, mineral, vegetal, etc.). Por ello, el *cuerpo-envoltura* del surrealismo se deforma por medio de dos procesos que se explicarán a continuación: la *adición* y la *mutación*.

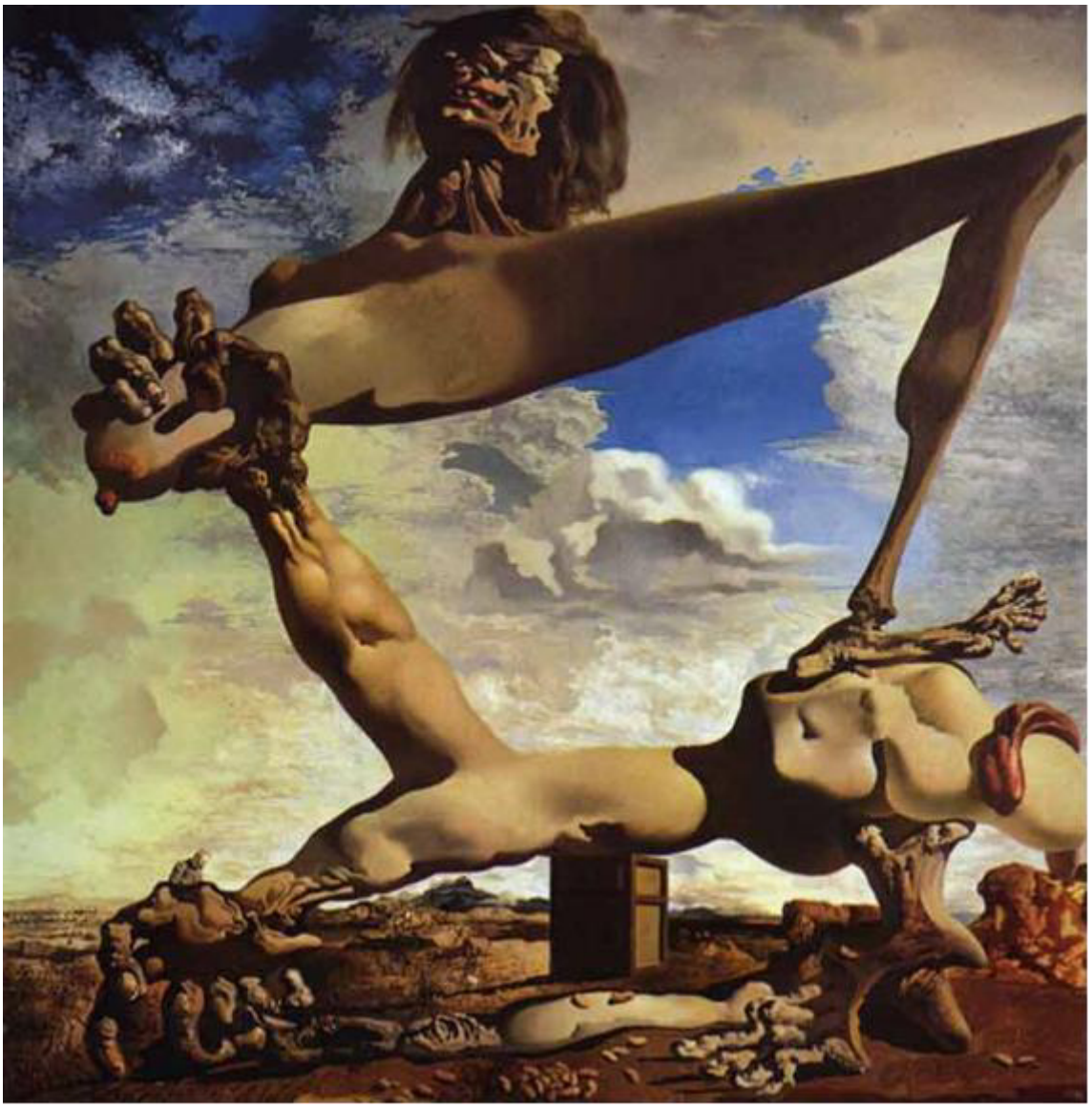
La *adición* consiste en que se suma a la representación icónica del cuerpo una figura que no guarda con él un vínculo explícitamente racional, coherente, lógico. En otras palabras, estamos ante una *adición* de figuras que van construyendo "aproximaciones insólitas". En el poema de César Moro (2002) "Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas" los "pelos de barba" entran en contacto con una figura urbana y sólida como lo es una calzada: "Pelos de barba de diferentes presidentes de la república del Perú clavándose como flechas de piedra en la calzada…" (p. 69). Por otra parte, en *Un perro andaluz* hay una escena en la que un sujeto, que desea poseer sexualmente una mujer, inexplicablemente coge unas sogas sujetadas a unos pianos con burros en estado de putrefacción encima y a unos maristas. El acto de que se adicione de manera "absurda" un objeto sólido a la representación del cuerpo, al entrar en contacto con él, es uno que también lo podemos notar en una pintura surrealista como *Fases de la luna* de Paul Delvaux:



Fuente: WahooArt.com

Nótese cómo aparece en la zona derecha una mujer desnuda con un lazo de regalo que tapa sus senos. Su cuerpo como *envoltura* la presenta como el rol figurativo de /exhibicionista/, al estar sentada a la aparente espera de miradas masculinas; sin embargo, al adicionarse en su pecho aquel lazo rojo, asume otro rol figurativo, el del /regalo/.

La *mutación* es la conversión del cuerpo humano iconizado en otra entidad distinta, y que ya se constató en párrafos anteriores, al referirse cómo las figuras de los dientes, la cabeza o la lengua en *La tortuga ecuestre* devienen en entidades animales, minerales o vegetales, y de qué manera la imagen de una axila se transforma a través de una disolvencia en un erizo de mar en *Un perro andaluz.* El *cuerpo-envoltura* como *mutación* también lo podemos identificar en la pintura *Construcción blanda con judías hervidas* de Salvador Dalí:



Fuente: http://guerre-civile-espagnole-tpe.e-monsite.com

En la pintura del artista español, no solo apreciamos una mera deformación del *cuerpo-envoltura* representado en la imagen, sino una *mutación* tal que dicho cuerpo se ve fusionado con elementos rocosos y de tierra en la mano que se ve en la esquina inferior izquierda. Esa mano como el pie que se ve en la esquina inferior derecha no solo adquieren un rol figurativo diferente, de /tronco/, sino también un rol temático distinto, de /sostén/, dado que son la base sobre la que se apoyan otros miembros corporales.

Del mismo modo, en la fotografía de Man Ray *El violín de Ingrés*, las figuras que aparecen en la espalda de la mujer desnuda la hacen aparecer justamente en términos icónicos como si fuera un instrumento musical:



Fuente: https://criticacultural11.wordpress.com

La *mutación* visual de la mujer en cuerpo de instrumento musical, gracias a las figuras sobreimpresas en su espalda, nos demuestra cómo también en el caso de la fotografía el surrealismo logra fusiones icónicas del cuerpo humano con cualquier tipo de objeto.

Del mismo modo, la escultura *La muñeca* de Hans Bellmer muestra un *cuerpo-envoltura* que se deforma hasta el punto de convertir sus cuatro piernas en extremidades no inferiores sino delanteras, conectadas con el estómago:



Fuente: https://www.pinterest.com.mx/pin/40250990391399016

Recapitulando, el cuerpo surrealista en tanto *envoltura* carece de fronteras fijas entre sus propios miembros o con el entorno o los objetos que lo rodean o que ingresan en su *campo de presencia*. Y en cuanto *cuerpo-punto*, la corporeidad de esta vanguardia esa signada por la discontinuidad: a medida que este cuerpo se moviliza puede trasladarse de un espacio-tiempo a otro instantáneamente, razón por la cual es objeto de radicales saltos isotópicos, o en todo caso realiza desplazamientos inesperados e incongruentes con su función natural. En la escultura *La muñeca* las piernas funcionan como *cuerpos-puntos* alejados de lo continuo al posicionarse de forma horizontal y estática y no vertical y dinámica como correspondería en un cuerpo humano cualquiera. En un fragmento del poema de César Moro "El olor y la mirada" encontramos que la figura corporal de la cabellera forma parte de un *cuerpo-punto*:

> Tu olor de cabellera bajo el agua azul con peces negros y
> Estrellas de mar y estrellas de cielo bajo la nieve incalculable
> de tu mirada

(Moro, 2002, p. 70)

El olor de la cabellera del objeto poético de deseo inicialmente pertenece a una isotopía figurativa acuática: /agua azul/, /peces negros/ y /estrellas de mar/, lo que a la vez remite a una

isotopía temática inferior, por lo que estamos ante figuras que son parte del mar o del fondo de él. Sin embargo, después el olor de la cabellera salta, se desplaza como parte de un *cuerpo-punto*, a otra isotopía, una figurativa celestial, dado que dicho olor también se encuentra bajo /estrellas de cielo/, que a su vez están bajo la figura de la /nieve/, fenómeno que viene desde el cielo. Por ello, dicha isotopía figurativa celestial, por oposición a la isotopía figurativa acuática, remite a una isotopía temática superior, razón por la cual podemos identificar un sistema semisimbólico. Dicho sistema, que fue establecido por Claude Lévi-Strauss y después recogido por Greimas, se produce "cuando a una categoría del plano de la expresión… corresponde una categoría del plano del contenido… lo que genera una correlación de homologación" (Blanco, 2009, p. 34). Éste puede ayudar a graficar de manera más clara esta clasificación: en la parte superior (del plano de la expresión), arriba de una línea horizontal, se colocan las figuras que se oponen (lo que se indica con el símbolo de "versus": "vs."); debajo de dicha línea horizontal (la zona del plano del contenido), se insertan los temas que se oponen en los mismos términos, es decir isomórficamente:

$$\frac{\text{/agua azul/ + /peces negros/ + /estrellas de mar/ vs. /estrellas de cielo/ + /nieve/}}{\text{/inferioridad/ vs. /superioridad/}}$$

El *cuerpo-punto* discontinuo, tan característico del surrealismo, también puede apreciarse en aquella secuencia de *Un perro andaluz* en la cual se ve a un hombre al interior de una habitación que recibe varios balazos. Si al comienzo se encuentra en dicho espacio una isotopía figurativa urbana, lo que vemos a continuación es el salto a una isotopía figurativa boscosa, dado que el cuerpo del hombre que ha recibido disparos aparece a continuación cayendo ya no en aquella habitación (como lógicamente correspondería), sino en un campo, tocando el cuerpo desnudo de una mujer que va progresivamente desapareciendo.

A pesar de que en las pinturas, las fotografías o las esculturas no se percibe de manera explícita o directa un desplazamiento del cuerpo, dicho movimiento se encuentra implícito, sugerido, por la propia imagen. Más aún desde la perspectiva del *cuerpo-punto*, que plantea el desplazamiento de un cuerpo con respecto a otros. En la pintura antes vista llamada "Fases de la luna", hay una discontinuidad entre el cuerpo de los dos hombres vestidos de negro y el cuerpo desnudo de la "mujer regalo" que está frente a ellos. Ellos miran hacia direcciones que no llevan la vista hacia ella. Son cuerpos discontinuos en tanto no cruzan miradas, no sintonizan

uno con otro, dado que están en isotopías distintas: si las figuras masculinas tematizan el acto de "mirar", la figura femenina tematiza el acto de "dejar ser mirada". Sin embargo, ellos miran a cualquier lado menos a ella, por lo que no termina siendo observada por ningún actor semiótico:

$$\frac{\text{/Hombres/ vs. /Mujer/}}{\text{"mirar" vs. "dejar ser mirada"}}$$

En la pintura *Construcción blanda con judías hervidas* de Salvador Dalí, la mano que aparece en la zona inferior izquierda pierde su desplazamiento como miembro corporal que sirve para coger o agarrar cosas, y se transforma en sostén del cuerpo deforme que se ve en la imagen, adquiriendo así, más bien, el rol temático de un pie. Lo mismo pasa con la lengua que aparece en la zona inferior derecha de la imagen: su desplazamiento destinado a un movimiento gustativo es dejado de lado, al convertirse en objeto inmóvil y colgante.

En la foto *El violín de Ingres* las figuras musicales sobreimpresas le dan al cuerpo femenino la condición inmóvil de un instrumento musical; pero el movimiento del rostro de ella le da un desplazamiento humano a su cuerpo que rompe con la isotopía musical antes presentada, mientras que en la escultura *La muñeca* las piernas pierden su característico desplazamiento basado en el dinamismo para convertirse en miembros estáticos. Por ello, los *cuerpos-envolturas* de Dalí, Ray y Bellmer también son *cuerpos-puntos* que desvían la función natural del cuerpo en el mundo onírico y visual en el que están representados.

El *cuerpo-envoltura* y el *cuerpo-punto* nos revelan cómo funciona un cuerpo icónico surrealista, independientemente del lenguaje en el que se inscribe: literario, cinematográfico, pictórico, escultórico o fotográfico. Y lo cierto además es que en los modos de construcción poética del surrealismo las figuras corporales son recurrentes, tal como se ha visto en los ejemplos vertidos anteriormente, en los que aparecen referencias a elementos interiores como exteriores de la corporeidad humana: huesos, dedos, sienes, etc.

Capítulo III

Los cuerpos de *La tortuga ecuestre* y *Un perro andaluz*

El poemario *La tortuga ecuestre* (1938-1939) de César Moro, y el cortometraje *Un perro andaluz* (1929) de Luis Buñuel exploraron con profundidad las superficies del cuerpo. Es verdad que antes de la aparición de dichas obras se pueden encontrar otras obras surrealistas en las que el cuerpo es una figura estéticamente importante o protagónica. "La unión libre" (L'union libre, 1931) de André Breton, poema previamente analizado, es una influencia fundamental en la corporalidad poética de Moro, mientras que *La concha y el clérigo* (*La coquille et le clergyman*), corto francés de 1928 de Germaine Dulac, antecede los revestimientos religiosos de la corporeidad humana que aparece en la ópera prima del cineasta español.

El cortometraje de Dulac, con guion de Antonin Artaud, cuenta un aparente triángulo amoroso entre un clérigo, un general y su esposa, y lo hace, al igual que *Un perro andaluz*, con un *cuerpo-punto* que realiza una trayectoria a modo de una "aproximación insólita", no compatible con el entorno o con las posibilidades humanas: el clérigo gatea por la calle o corre con una velocidad imposible hacia la mujer que desea. *La concha y el clérigo* además presenta la historia sin respetar en muchas oportunidades la continuidad narrativa (el *raccord*), sin que un encuadre aparezca como consecuencia lógica y temporal del anterior (la imagen de los puños golpeando una superficie, de connotaciones masturbatorias, es similar al encuadre que de improviso aparece en el filme de Buñuel con unas manos sacudiendo un *cocktail*). En la escena en que el clérigo ahorca al general, el rostro de éste deviene en *envoltura* de inscripción geométrica de la violencia del hombre religioso, partiéndose en figuras rectangulares. Es una típica *mutación* icónica surreal, del mismo modo que la aparición de conchas sobre los senos de la mujer deseada por el clérigo son una *adición* que también funciona como "aproximación insólita" al igual que las hormigas que aparecen en la mano masculina de *Un perro andaluz*.

Antes de analizar en detalle las obras de Moro[9] y de Buñuel, que profundizan desde el surrealismo la representación del cuerpo, falta determinar qué es en realidad un cine definido como surrealista. En el texto preliminar de la antología *Poesía surrealista en español*, Ángel Pariente (2002, p. 6) recuerda la distinción entre poetas surrealistas (los que formaron parte del

grupo dirigido por André Breton) y poetas surrealizantes (los que practicaban la escritura surreal en solitario, más allá de aquel colectivo). Esa clasificación nos podrá servir justamente para diferenciar en cierta medida a realizadores como Luis Buñuel, que en sus primeras películas fue esencialmente surrealista y que participó en las actividades de la vanguardia, de realizadores posteriores como David Lynch, que si bien no tuvieron vínculo práctico alguno con dicha vanguardia, presentaron un lenguaje que en numerosos pasajes es surreal. Esto último se profundizará en un capítulo posterior.

A propósito de ello, Michael Richardson, en su libro *Surrealism and cinema*, señala que los directores vinculados estilísticamente al surrealismo pueden ser clasificados de tres formas, sea por su asociación directa, indirecta o involuntaria con la vanguardia de Breton:

> […] el surrealismo… supone alguna forma activa de implicación. Esta puede ser directa (por medio de la participación en las actividades del colectivo surrealista), indirecta (a través de una implicación activa, a la distancia, con ideas surrealistas) o involuntaria (una intención surrealista puede ser distinguida en el filme sin que su director sea consciente de ello)[10]. (Richardson 2006, p. 10)

Según el mismo Richardson, el Luis Buñuel de *Un perro andaluz* y *La edad de oro* (*L'age d'or*, 1930) es de los directores conectados al surrealismo de manera directa, al igual que Jan Švankmajer, quien realizó la mayoría de sus trabajos en el seno del Grupo Surrealista Checo, fundado en 1933 (Nadeau, 1972, p. 220). El chileno Raúl Ruiz pertenece al grupo de directores que ostentan un surrealismo "involuntario". Sin haber tenido vínculo alguno con el colectivo de Breton, asoció estilísticamente el surrealismo a su cine, y lo mismo podemos decir, como veremos después, de Lynch. El autor plantea que la segunda categoría —de directores relacionados indirectamente con el surrealismo— es la más abundante, en la que se cuentan artistas como Walerian Borowczyk, Fernando Arrabal, Roland Topor y Alejandro Jodorowsky. De cualquier modo, lo que apreciaremos en Buñuel son marcas surreales en la iconicidad corporal de *Un perro andaluz*.

Volviendo al César Moro de *La tortuga ecuestre*, uno de los poemas del peruano que exhibe de manera contundente su fijación por figuras corporales es "La leve pisada del demonio nocturno". Leamos un fragmento:

Levanto una estatua de fango purísimo

De barro de mi sangre

De sombra lúcida de hambre intacto

De jadear interminable

Y te levantas como un astro desconocido

Con tu cabellera de centellas negras

Con tu cuerpo rabioso e indomable

Con tu aliento de piedra húmeda

Con tu cabeza de cristal

Con tus orejas de adormidera

Con tus labios de fanal

Con tu lengua de helecho

Con tu saliva de fluido magnético

Con tus narices de ritmo

Con tus pies de lengua de fuego

Con tus piernas de millares de lágrimas petrificadas

Con tus ojos de asalto nocturno

Con tus dientes de tigre

Con tus venas de arco de violín

Con tus dedos de orquesta

Con tus uñas para abrir las entrañas del mundo

Y vaticinar la pérdida del mundo

En las entrañas del alba

Con tus axilas de bosque tibio

Bajo la lluvia de tu sangre

Con tus labios elásticos de planta carnívora

Con tu sombra que intercepta el ruido […]

(Moro, 2002, p. 83-84)

Ese poema representa muy bien cómo el yo de *La tortuga ecuestre* enfoca el cuerpo de su objeto de deseo como una *envoltura* en la que se inscriben movimientos y rasgos animales, pero también de conformación rocosa, de prolongaciones de planta, de iluminación marina y musculatura musical. Todo ello puede analizarse con sumo detalle a través de la semántica estructural greimasiana. En la introducción, ya se había señalado que el lexema manifiesta semas, es decir, unidades mínimas de significado. Cuando dichos semas indican especificidades del lexema (sus características), son denominados *nucleares*; cuando precisan la contextualización o clasificación del lexema, son referidos como *clasemas* (Blanco, 2009, p. 27).

Todo ello se puede notar claramente en el siguiente gráfico, en el que se aprecia cómo los lexemas corporales ("Uñas", "Dedos", "Venas", "Dientes", etc.) de "La leve pisada del demonio nocturno" expresan semas *nucleares* que tienden a generarse a partir de la preposición "de" que indica posesión (Cabeza **de** cristal, Narices **de** ritmo, Labios **de** fanal, etc.):

Lexemas	**Semas nucleares**	**Clasemas**
"Cabellera" (de centellas negras)	/Eléctrica/ /Flotante/ /Luminosa/ /Negra/	/Atmósfera/ /Color/
"Cuerpo" (rabioso e indomable)		/Animal/

	/Rabioso/ /Indomable/	
“Cabeza” (de cristal)	/Sólida/ /Poliédrica/ /Translúcida/	/Geológico/
“Orejas” (de adormidera)	/Abrazadoras/ /Alargadas/ /Floridas/ /Opiáceas/	/Vegetal/
“Labios” (de fanal) “Labios” (elásticos de planta carnívora)	/Luminoso/ /Traslúcido/ /Sólido/ /Elásticos/ /Carnívoros/	/Objeto/ /Muscular/ /Vegetal/
“Lengua” (de helecho)	/Frondosa/ /Peciolada/	/Vegetal/
“Saliva” (de fluido magnético)	/Líquida/ /Atrayente/	/Bucal/ /Mineral/
“Narices” (de ritmo)		/Cadencia/

	/Ordenadas/ /Acompasadas/	
“Pies” (de lengua de fuego)	/Fogosos/ /Luminosos/ /Calientes/	/Combustible/
“Piernas” (de millares de lágrimas petrificadas)	/Líquidas/ /Petrificadas/ /Múltiple/	/Ocular/ /Mineral/ /Cantidad/
“Ojos” (de asalto nocturno)	/Asaltantes/ /Nocturnos/	/Violencia/ /Tiempo/
“Dientes” (de tigre)	/Felinos/	/Animal/
“Venas” (de arco de violín)	/Duras/ /Alargadas/ /“Acrinadas”/	/Musical/ /Animal/
“Dedos” (de orquesta)	/Interpretantes/	/Musical/
“Uñas” (para abrir las entrañas del mundo y vaticinar la pérdida del mundo)	/Abridoras/	/Movimiento/ /Futuro/

	/Penetrantes/ /Proféticas/ /Pesimistas/	
“Axilas” (de bosque tibio)	/Arbóreas/ /Tibias/	/Vegetal/ /Temperatura/
(Bajo la lluvia de tu) “sangre” (Levanto una estatua de fango purísimo De barro de mi) “sangre”	/Descendente/ /Abundante/ /Celestial/ /Fangosa/ /Lodosa/ /Icónica/	/Dirección/ /Cantidad/ /Geología/ /Sustancia/ /Escultural/

La “cabellera” es /eléctrica/, /flotante/ y /luminosa/ al enmarcarse en las características propias de las centellas, aunque se presenta también un oxímoron, dado que estas centellas poéticas son iluminadas y a la vez oscuras (“centellas negras”). El “cuerpo” ostenta características animales (“rabioso e indomable”). La “cabeza” está dotada de connotaciones geológicas al ser de cristal (y todo cristal es sólido, poliédrico, traslúcido). Las “orejas” están dotadas de rasgos que distinguen a una adormidera, planta con hojas abrazadoras, de tallo alargado, con flores grandes, y que tiene un fruto del cual se extrae el opio.

Los “labios” pertenecen al ámbito de un farol (fanal), razón por la cual se le transfieren las características de dicho objeto: /luminoso/, /traslúcido/, /sólido/. Asimismo, dichos “labios” también son “elásticos” y de “planta carnívora”, se caracterizan por ser musculares y vegetales a la vez. El clasema /Vegetal/ se repite en el lexema “Lengua”, al que se le atribuyen

características propias de una planta como es el helecho: /frondosa/ y /peciolada/. La "saliva" mantiene su condición bucal (/líquida/), aunque a la vez es /atrayente/, como lo son los imanes, minerales con cualidad magnética.

Las "narices" del poema sugieren una respiración ordenada y acompasada, a la manera de esa cadencia, de ese ritmo, en que se basa el acto de aspirar el aire y expulsarlo. Los "pies" se alojan en el reino de lo combustible, adquieren la condición luminosa, caliente, de una lengua de fuego. Por su parte, las "piernas" se multiplican por ser parte "de millares de lágrimas petrificadas": guardan características líquidas y a la vez de piedra. Son "piernas" de naturaleza humana (también por la referencia ocular) y a la vez mineral.

Los "ojos" se enmarcan en la violencia del asalto (figura común del surrealismo, la del globo ocular que agrede, invade, pero que también puede ser atacado, cortado), pero asimismo en el tiempo oscuro de la noche, del acto de dormir. Por su parte, los "dientes" colocan al objeto de deseo como un felino. Los lexemas "dedos" y "venas" expresan el clasema /musical/: los primeros manifiestan un sema nuclear /interpretante/ por ser "de orquesta"; los segundos forman parte de un "arco de violín", que es un objeto duro y alargado, pero que a la vez tiene en su composición crines, que son aquellas cerdas que ciertos animales poseen en la zona superior del cuello. Las "uñas" emergen con un movimiento que les permite penetrar y abrir el mundo, pero a la vez proyectarse hacia el futuro: profetizar negativamente su pérdida.

Finalmente, las "axilas", al ser "de bosque tibio", nuevamente devienen en lexema corporal que revela un clasema vegetal (debido al sema nuclear /arbóreo/, por pertenecer a una dimensión boscosa), pero esta vez, por caracterizarse por la tibieza, también expresa el clasema /temperatura/. En el caso de la "sangre", al aparecer en el poema como lluvia, es /celestial/ por ser /descendente/, y además líquidamente /abundante/. Lo geológico vuelve a ser un componente clasemático en estos versos. Pero la "sangre" también deviene en fenómeno icónico, en una estatua en la que dicho líquido está compuesto de lodo o está mezclado con el fango.

Las isotopías clasemáticas que sobresalen en "La leve pisada del demonio nocturno" son la animal, la vegetal y la mineral, lo que recuerda aquella clasificación árabe de las sustancias en tres reinos empleada por el químico francés Nicolás Lémery en su libro *Cours de*

Chymie (1675): reino animal, reino vegetal y reino mineral (Lémery, citado por Findlay, 1948, p. 16). El sistema semisimbólico puede ayudar a graficar de manera más clara aquella clasificación árabe. Según lo ya explicado con respecto a dicho sistema, en la parte superior (del plano de la expresión), arriba de una línea horizontal, se colocan las figuras que se oponen (lo que se indica con el símbolo de "versus": "vs."); debajo de dicha línea horizontal (la zona del plano del contenido), se insertan los temas que se oponen en los mismos términos:

[/cuerpo/+/venas/+/dientes/]vs.[/axilas/+/lengua/+/labios/+/orejas/]vs.[/saliva/+/piernas/]

/Reino animal/ vs. /Reino vegetal/ vs. /Reino mineral/

El grupo figurativo del /cuerpo/, las /venas/ y los /dientes/, se opone al de las /axilas/, la /lengua/, los /labios/ y las /orejas/, y al de la /saliva/ y las /piernas/, de la misma forma que el /Reino animal/, el /Reino vegetal/ y el /Reino mineral/, lo que nos muestra cómo el cuerpo del objeto de deseo en este poema (y también como se verá en los otros de *La tortuga ecuestre*), al entenderse no solo como humano, sino también como animal, vegetal y mineral, se convierte en totalidad, en mundo, en conjunto de todo lo existente. En ese sentido, cabe indicar que el semisimbolismo presentado si bien sirve para clasificar las figuras corporales del poema según los reinos de las sustancias en nuestro mundo, lo que más bien encontramos en el poema es la construcción de un cuerpo en el que esos reinos son un solo. No funcionan en términos de oposición sino de unidad. Así, identificamos una cercanía en el poema con el discurso del totemismo, en el cual, tal como lo señaló Émile Durkheim, el hombre, los animales y las plantas, de un modo u otro, conforman un mismo mundo o se encuentran en un vínculo de igualdad:

> Hay que cuidarse, pues, de ver en el totemismo una suerte de zoolatría. De ningún modo posee el hombre, frente a los animales o las plantas cuyo nombre lleva, la actitud del fiel frente a su dios, ya que él mismo pertenece al mundo sagrado. Sus relaciones son más bien las de dos seres que son sensiblemente del mismo nivel y de igual valor. A lo más puede decirse que, al menos en ciertos casos, el animal parece ocupar un lugar ligeramente más elevado en la jerarquía de las cosas sagradas. Es así como a veces se lo llama el padre o el abuelo de los hombres del clan; lo que parece indicar que ellos se sienten frente a él en un cierto estado de dependencia. Aun sucede más a menudo, y quizás lo más a menudo, que las expresiones empleadas denoten más bien un sentimiento de igualdad. El animal totémico es llamado el amigo, el hermano mayor de sus congéneres humanos. En definitiva, los vínculos que existen entre ellos y él se asemejan mucho más a los que unen a los miembros de una misma familia; animales y hombres

> están hechos con la misma carne, como dicen los buandik. (2013, libro segundo, capítulo segundo, subtítulo dos, párrafo doce)

Además, ese poema revela una de las numerosas conexiones que tiene *La tortuga ecuestre* con las visiones que ciertas religiones tienen del cuerpo. En el caso del budismo, lo corpóreo y humano se comprende como una *summa* de la naturaleza al estar compuesto de sus cuatro grandes elementos, que son la tierra, el agua, el fuego y el aire. Esto es lo que dice Buda en su sermón conocido como *Satipatthana Sutta*:

> Y además, ¡oh monjes!, si un monje se detiene a observar el cuerpo y se fija en tal como está, dirá: "Hay en este cuerpo el elemento tierra, el elemento agua, el elemento fuego, el elemento aire". Asimismo, ¡oh monjes!, cuando un matarife experto o sólo aprendiz sacrifica una res en el matadero, la coloca sobre un soporte o plataforma adecuados y procede entonces a trocearla según la técnica de cortes para el aprovechamiento de la carne, procede en el fondo igual que un monje deseoso de saber cuál es la composición de ese cuerpo. Al examinarlo, el carnicero ve las piezas en que se ha de dividir y el monje ve "las piezas" que lo integran, sacando la conclusión de que está compuesto por los cuatro elementos, tierra, agua, fuego y aire". (Citado por Crombé, 2004, p. 188)

Del mismo modo, el budismo tántrico tibetano identifica 5 chakras (centros de energía) en distintas partes del cuerpo: "El periné corresponde a la tierra; el ombligo, al agua; el corazón, al fuego; la garganta, al aire; y el cerebro, al éter" (Crombé, 2004, p. 189). "La leve pisada del demonio nocturno" describe un cuerpo semejante, con "pies de lengua de fuego"; con una sangre que cae como agua, que desciende de las nubes ("Bajo la lluvia de tu sangre"); con axilas que remiten a un espacio de la tierra ("Con tus axilas de bosque tibio"); y con un avance devastador que también está caracterizado por el aire ("…Y que gime tras el olor de tu paso/De fuego de azufre de aire…").

Ello explica las coincidencias que existen entre "La tortuga ecuestre" y "Las cartas a Antonio", escritas por César Moro entre 1938 y 1939, periodo de años que coincide con la escritura del poemario que nos ocupa. Podemos encontrar pasajes en dichas cartas que también comprenden el cuerpo como *envoltura/continente* de la tierra, el agua, el fuego y el aire ("Desearte es ver todos los árboles y el cielo, el agua y el aire en ti", "Pero tú eres el espacio y la noche, el aire y el agua que bebo…", "Todo sexo y todo fuego, así eres", "… tu cabeza rodeada de centellas y que despide un fuego tan terrible que a veces se propaga hasta las nubes e incendia el mundo") (Moro, 2002, p. 435-441).

Valga precisar que en la filosofía occidental también llegó a existir esa visión del cuerpo humano como ser elaborado con los cuatro elementos de la naturaleza. En los diálogos de *Timeo*, Platón, a través de la voz del personaje de Timeo, señala que Zeus encomendó a dioses subalternos tomar dichos elementos para componer el cuerpo humano. Por ejemplo, se describe la existencia de un fuego puro en los ojos; la composición de tierra en los huesos, los cabellos y en cada parte del cuerpo; partes líquidas en venas y mezcladas con fuego en las lágrimas, y la importancia del aire tanto en el sentido de la vista como del oído (Platón, 2015, párrafo 82).

Sin embargo, la visión corporal de Moro es más próxima al budismo, porque nos coloca ante un yo que actúa como el monje que describe Buda: es un actor semiótico que explora un cuerpo a través del rol temático de /descubridor/[11], que logra revelar ante su *mira* ese cuerpo que percibe tónicamente, como una presencia que deslumbra y a la vez inquieta. Contiene toda la grandiosidad de la naturaleza a través de todos sus elementos[12]. Todo esto caracteriza un saber poético, específicamente surreal, que se diferencia del científico, tal como lo describe Alquié:

> El saber científico separa el yo y el universo, al que constituye como objeto. El conocimiento poético suprime esa separación, permite una fusión gracias a la cual el sujeto humano, a quien el saber positivo condenaba a la soledad, penetra todos los secretos del mundo. El sueño y el inconsciente recuperan sus derechos, el pensamiento participa en todos los movimientos de lo real, el hombre siente en él la vida universal. (Alquié, 1974, p. 148)

Por ello, hallamos un componente religioso al respecto. En el hinduismo podemos identificar otras modalidades del cuerpo como mundo o cosmos, como por ejemplo en el mito de la divinidad llamada Purusha, personaje que es desmembrado de tal forma que los pedazos de su cuerpo conforman el mundo:

> Purusha tiene mil cabezas y mil pies. De él emana el principio creativo femenino, de donde él renacerá después de que su cuerpo quede despedazado para crear el mundo. De su cabeza surgirán los brahmanes (sacerdotes y maestros), de sus brazos los chatrías (políticos y militares), de sus muslos surgen los vaishias (comerciantes, artesanos, ganaderos), y de sus pies los shudrás (siervos y obreros). La Luna surge de su aire vital, el Sol de sus ojos, el cielo de su cráneo; de su boca emergen los dioses Indra y Agni. (De la Torre Fernández, 2012, Parte III, subtítulo Mito 4: Las castas)

El objeto amoroso de *La tortuga ecuestre* justamente es representado como un ser divino, cuyo *cuerpo-envoltura* se estira como parte de la composición del cosmos, tal como se nota en el siguiente fragmento del poema "Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera":

> Y rodar por la pendiente de tu cuerpo
>
> Hasta tus pies centelleantes
>
> Hasta tus pies de constelaciones gemelas
>
> En la noche terrestre
>
> Que te sigue encadenada y muda
>
> Enredadera de tu sangre
>
> […]
>
> Y que tus pies transitan
>
> Abriendo huellas indelebles
>
> Donde puede leerse la historia del mundo
>
> Y el porvenir del universo
>
> Y ese ligarse luminoso de mi vida
>
> A tu existencia

(Moro, 2002, p. 81)

Así como el cielo y el sol están hecho de los ojos y del cráneo de Purusha, los pies del objeto de deseo en "Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera" son parte del cosmos, al ser de "constelaciones gemelas". Del mismo modo que la corporeidad de Purusha nos dice algo sobre el antes y después de la creación del mundo, los pies del poema permiten leer "la historia del mundo y el porvenir del universo"; pero, también, la relación que tiene el yo con su objeto de deseo divino: "Y ese ligarse luminoso de mi vida a tu existencia". Dicho objeto, al comprenderse como *Dios-mundo*, es que permite vivir al yo. Fuera de ese *Dios-mundo*

no es nada. En ese sentido, el cuerpo divino ante el cual se posiciona el yo se entiende bajo una concepción también panteísta. Para el filósofo Baruch Spinoza (1980), "todo cuanto es, es en Dios, y sin Dios nada puede ser ni concebirse" (p. 40), y el cuerpo que se construye en *La Tortuga Ecuestre* funciona de esa manera.

Lo que en todo caso distingue el cuerpo descrito en "La leve pisada del demonio nocturno" del referido, por ejemplo, en el budismo tántrico tibetano, es la omisión de partes internas del cuerpo, como el corazón, la garganta o el cerebro[13]. *La Tortuga Ecuestre* configura al objeto amoroso, en términos de Deleuze y Guattari, como un "cuerpo sin órganos" (CsO), es decir, como un cuerpo que soporta o vive en su superficie fuerzas intensas de la naturaleza, sin que medie interacción con los órganos que una corporeidad humana contiene. Eso se nota claramente, del mismo modo, en un pasaje de "Batalla al borde de una catarata":

> Los pies
>
> Tu frente
>
> Tu espalda de diluvio
>
> Tu vientre de aluvión un muslo de centellas […]

(Moro, 2002, p. 82)

Distintas zonas externas del cuerpo (frente, espalda, vientre, muslo) ingresan a la dimensión de un diluvio, de un aluvión o de centellas. Volviendo a "La leve pisada del demonio nocturno", se refieren cavidades del cuerpo asociadas a objetos que las obstruyen o que en su defecto les dan un sentido extracorporal y no intracorporal, sugiriendo así un CsO que llama la atención del yo justamente por su carácter cerrado: "lengua de helecho", "labios de fanal", "labios elásticos de planta carnívora", "orejas de adormidera", "saliva de fluido magnético".

Las plantas (la adormidera y el helecho) se transforman en el área bucal y auditiva del objeto de deseo. La intensidad que experimenta el yo póetico con el CsO que describe y desea se conecta con su cerrazón de connotaciones vegetales, sin que medie o se exponga el funcionamiento interno del cuerpo. Si bien Deleuze y Guattari (2012), tal como se señaló en la introducción de la tesis, plantean que el CsO es un cuerpo que ocupa un "spatium" intensivo y a la vez inextenso; en el caso de "La leve pisada del demonio nocturno" la extensión sobre todo

espacial puede ser mayor, dado que las figuras de la /adormidera/ y el /helecho/, al remitir a plantas frondosas o abiertas, dotan a ciertas zonas huecas del cuerpo (la lengua, que forma parte de la boca, y las orejas) de una marcada prolongación exterior. La figura de los /labios/ entendida como "de fanal" también asume la posición de una mayor extensión, de amplio alcance lumínico.

La referencia en el poema del cuerpo en sí como animal ("rabioso e indomable") sí encaja en el "spatium" tradicional del CsO, corporeidad inextensa, en tanto se concentra en ella una poderosa intensidad salvaje, reforzada por la designación de los dientes como felinos ("de tigre"). En esa línea también están aquellos "labios elásticos de planta carnívora" y aquella "saliva de fluido magnético": si esos /labios/, por un lado, se obstruyen con aquello que se consume (el poema connota la elástica masticación que realiza la planta mas no el funcionamiento alimenticio en su interior); por otro, esa /saliva/, por sus características, tiene la capacidad de atraer objetos, pero aquí nuevamente no se describe su ingreso al interior del área bucal.

Con respecto a "La leve pisada del demonio nocturno", y sobre todo a propósito de su fragmento final que dice:

> Demonio nocturno
>
> Así te levantas para siempre
>
> Pisoteando el mundo que te ignora
>
> Y que ama sin saber tu nombre
>
> Y que gime tras el olor de tu paso
>
> De fuego de azufre de aire de tempestad
>
> De catástrofe intangible y que merma cada día
>
> Esa porción en que se esconden los designios nefastos y
>
> la sospecha que tuerce la boca del tigre que en las
>
> mañanas escupe para hacer el día

(Moro, 2002, p. 84)

Carlos Arturo Caballero Medina (2005) señala que el poema no solo resalta "ciertas partes del cuerpo que resultan muy sensuales y atractivas para el yo" (p. 121), sino que además el cuerpo termina inmerso en ecos apocalípticos:

> Los caballos de los cuatro jinetes del Apocalipsis son tan siniestros como sus jinetes. Por el lugar donde hayan dejado su paso no crecerá nada ('Pisoteando el mundo que te ignora / […] / Y que gime tras el olor de tu paso'). El caballo del jinete de la muerte expele azufre por sus fosas nasales (además que según el imaginario popular el infierno huele a azufre como el propio diablo). La visión de los cuatro jinetes es presagio de males: la peste, el hambre, la guerra y la muerte ('designios nefastos'). (Caballero Medina, 2005, p. 121-122)

A partir de los planteamientos de Jacques Fontanille en *Semiótica del discurso*, Desiderio Blanco (2009) destaca que en el discurso existen varias racionalidades o lógicas, entre las que se cuenta la lógica de las posiciones, aquellas que son ocupadas por actantes a partir de una *posición de referencia*. Desde dicha posición, los actantes se sitúan y están habilitados para desplazarse, o para decirlo de otro modo, son "entidades sintácticas abstractas que ocupan una posición en el espacio, en el *campo de presencia*" (2009, p. 81). Asimismo, estos actantes posicionales pueden ser denominados *fuente*, *blanco* y *actante de control*:

> La *fuente* es el actante que "pone en la mira" y que "capta". El *blanco* es la entidad semiótica "puesta en la mira" y "captada". Entre "mira" y "captación" existe una *tensión* permanente. El actante de *control* regula esa tensión, ajustando la "mira" a la "captación" o la "captación" a la "mira"… El actante de control interviene en esas correlaciones. El actante de control está constituido por los *obstáculos* que se interponen entre la "mira" y la "captación": personas, animales o cosas. (Blanco, 2009, p. 81-82)

El yo se inserta en el *campo de presencia* de "La leve pisada del demonio nocturno" como un *cuerpo propio* que ocupa una *posición de referencia*, dado que él desarrolla la *mira* tónicamente fuerte y la *captación* espacial, de abierta extensión, de una presencia corporal: el objeto de deseo. Por ello, el yo es *fuente* y el objeto de deseo es su *blanco* "mirado" y "captado". Pero, tal como se afirmó en párrafos anteriores, dicho objeto es humano, y a la vez animal, vegetal y mineral; es decir, deviene en totalidad, en mundo que reemplaza el anterior. Y eso en el poema es evidente cuando dice "Así te levantas para siempre/Pisoteando el mundo que te ignora/Y que ama sin saber tu nombre/Y que gime tras el olor de tu paso/De fuego de azufre de aire de tempestad/De catástrofe intangible y que merma cada día". Como ser apocalíptico, el

objeto de deseo, con efectos extraordinariamente catastróficos y que "consumen los días", aplasta con su paso "de fuego y azufre" aquel "mundo gimiente ignorante y que lo ignora". Lo interesante es que hacia el final el poema dice sobre dicho paso: "Esa porción en que se esconden los designios nefastos y la sospecha que tuerce la boca del tigre que en las mañanas escupe para hacer el día". Los terribles y maliciosos augurios que están tras el avance destructor del objeto de deseo, según el poema, "tuercen la boca del tigre". Recuérdese que, en un verso anterior, se afirma que dicho objeto posee "dientes de tigre". En otras palabras, esa boca mencionada hacia el final del poema pertenece a tal objeto, la que, además, con su saliva, ya no "merma" el día, sino que lo crea ("hacer el día"). Estamos ante el día del nuevo mundo. Eso, evidentemente, coloca al objeto de deseo como ser divino. Justamente, al inicio del Génesis de la Biblia se atribuye esa capacidad al Todopoderoso: "Y dijo Dios: Sea la luz; y fue la luz. Y vio Dios que la luz era buena; y separó Dios la luz de las tinieblas. Y llamó Dios a la luz Día, y a las tinieblas llamó Noche" (De Reina, 2000, p. 3).

En ese sentido, el objeto de deseo es creador de un nuevo mundo, pero a la vez él es ese nuevo mundo. Por lo tanto, no solo es el *blanco* de la *mira* y *captación* desplegadas por el yo: el objeto de deseo se transforma en todo el *campo de presencia* en el que se encuentra el yo. Es importante notar que en el poema "El mundo ilustrado" también enfoca al objeto de deseo como *blanco* y a la vez como *campo de presencia*, tal como se puede notar en el siguiente fragmento:

> Cae esta lluvia de muy alto
> Y me encierra dentro de ti a mí solo
> Dentro y lejos de ti
> Como un camino que se pierde en otro continente
>
> (Moro, 2002, p. 74)

Una presencia líquida, abundante y celestial (la lluvia) funciona como *actante de control* de doble función: permite que el yo sea *fuente* de una captación espacial muy extensa en tanto distante de su *blanco*, el objeto de deseo ("lejos de ti"); y en simultáneo, posibilita que el yo esté dentro del objeto de deseo, que sea *contenido* dentro de un *cuerpo-envoltura/continente* ("Y me encierra dentro de ti a mí solo"). En otras palabras, dicho *actante de control* da lugar justamente a que el objeto de deseo sea un *blanco* que se convierta en el *campo de presencia* único y absoluto.

El yo y el objeto de deseo funcionan ya no de manera dual sino como unidad. Ello indica también otra conexión de la visión corporal de *La tortuga ecuestre* con el hinduismo, específicamente con la escuela conocida como Advaita, dado que ésta afirma que no hay dualidad, que el *atman*, que se define como "sí mismo" o "yo" individual (Scheuer, 2004, p. 163), y Brahman, el "Ser supremo", son lo mismo. Por ello, un mensaje central de las doctrinas hindúes es "que Dios y cada ser humano son una sola cosa" (De la Torre Fernández, 2012, Parte I, Subtítulo Shiva, Párvati, Ganesh y Skanda: Una familia ¿disfuncional?, párrafo 15). Sin embargo, desde esta óptica, Brahman es el universo en sí y el cuerpo humano es una ilusión (*maya*), por lo que el *atman* lo trasciende. Para la autora, el maya es una concepción del mundo, para la cual "nada existe, todo es ilusión, una especie de sueño del que uno se despierta y entonces descubre que los leones que lo amenazaban en sus pesadillas, en realidad no existen" (ibídem). En ese sentido:

> El atman libera de toda mancha. No está sujeto ni al envejecimiento, ni a la muerte, ni al sufrimiento, ni al hambre, ni a la sed. Los deseos y los pensamientos se hacen realidad a partir de él. Es preciso que lo busquemos y, cuando lo hayamos hallado, nos debemos dedicar a conocerlo. (Cita de Chandogya Upanishad 8.7-9, realizada por Scheuer, 2004, p. 161)

El objeto amoroso en *La tortuga ecuestre* es tan corporal como Purusha y a la vez es el universo como Brahman. Por ello, llama la atención que en el poemario de Moro el yo no ahonde en la descripción de su propio cuerpo (más que todo refiere acciones de dicho cuerpo) y más bien sí esboce al objeto de deseo como el único *campo de presencia* en el que puede sentirse vivo. De alguna manera, como un *atman*, el yo trasciende su propio cuerpo para sentirse integrado a un universo divino y corporal, pero que tiene la particularidad de ser sumamente erótico.

En algunos pasajes de *La tortuga ecuestre* el yo trata de colocarse en la posición inversa, como divinidad que busca construir o devorar al objeto amoroso. En el poema ya analizado "La leve pisada del demonio nocturno" se lee lo siguiente:

> Levanto una estatua de fango purísimo
> De barro de mi sangre
> De sombra lúcida de hambre intacto
> De jadear interminable

(Moro, 2002, p. 83)

Igualmente, en el poema “El amor y la poesía III”, el yo sueña asimilar al objeto de deseo como una entidad material, vegetal o mineral:

> Y al fin es mío el tiempo
> Y la noche me alcanza
> Y el sueño que me anula te devora
> Y puedo asimilarte como un fruto maduro
> Como una piedra sobre una isla que se hunde

(Moro, 2002, p. 89)

En los versos referidos de “La leve pisada del demonio nocturno” nuevamente encontramos una intertextualidad con el cristianismo. Con su sangre, el yo, al igual que el Dios de Génesis, busca crear un nuevo ser con barro, aunque no uno viviente, sino una estatua “de sombra lúcida de hambre intacto de jadear interminable”; es decir, que actúa como reflejo de un objeto amoroso al que se desea devorar y que jadea de manera incesante, acto recurrente de la sexualidad. Con respecto al barro bíblico y su vínculo con lo corpóreo, Jean-Noël Bezançon afirma lo siguiente:

> Hay una comprensión cristiana del hombre y su cuerpo. Se funda primero en la fe en el Dios Creador, que modeló el cuerpo del hombre con el barro recogido del suelo, antes de insuflar en él el soplo de la vida (Génesis 2, 7). “Somos la arcilla, y tú eres nuestro alfarero. Somos en todo la obra del trabajo de tus manos, Señor” (Isaías 64, 7). Todo en el hombre es creación y concesión de Dios. Porque no hay más que un solo Dios, el creador de todas las cosas, no puede haber dos partes en el hombre de las cuales una, la más pesada o la más oscura, el cuerpo, no sea obra de Dios. Este dualismo no es cristiano, aunque ha contaminado a menudo la fe cristiana. (2004, p. 82)

El yo en aquellos versos no es Dios pero sí lo emula al crear una imitación, una estatua, de él. En ese sentido, los versos de “El amor y la poesía III” también simulan que dicho yo tiene una supremacía sobre el objeto amoroso: “Y la noche me alcanza/ Y el sueño que me anula te devora”. Mientras el yo duerme y llega al trance onírico, éste asimila al objeto de deseo “como un fruto maduro/Como una piedra sobre una isla que se hunde”. El yo en el “sueño” se concibe como una presencia que se hace sumamente extensa al sentirse como isla que se sumerge en el

mar. Pero, al fin y al cabo, la única realidad que se impone para el yo es la del objeto amoroso como *campo de presencia* universal, en el que su sensación como cuerpo que da vida o devora a otro ser es una ilusión, un *maya*, como manifiesta el hinduismo.

Volviendo al ámbito de los CsO, estos también pueden apreciarse en *Un perro andaluz*. Al inicio, aparece un hombre que corta el ojo de una mujer, le mutila, curiosamente, el órgano que permite el sentido del cine: ver. Se rompe así su relación visual con el exterior. Posteriormente, se aprecia a un hombre con un orificio en la mano, del que salen hormigas y no sangra, lo que sugiere un órgano cardiaco que no bombea el líquido rojo, que no funciona, o que no existe. En otras palabras, es un ser humano que no actúa como *cuerpo-carne*, que carece de *mociones íntimas.* Hacia el final, desaparece la boca de un personaje masculino (que previamente deseaba poseer sexualmente a una mujer), y en su lugar aparece, como una "aproximación insólita" inscrita en una superficie facial, un vello aparentemente púbico, a raíz de los efectos mágicos de la mirada de una fémina: el orificio bucal que permite el ingreso de objetos hacia los órganos interiores se cierra. En líneas generales, la aparición de un CsO en el cortometraje se desencadena a partir de la representación de un cuerpo a merced de figuras sádicas o represoras: la navaja, el orificio en la mano del hombre acosador que recuerda imágenes del Cristo crucificado, o la mujer que impide concretar las fantasías eróticas del hombre.

Los personajes que participan en las escenas descritas en el párrafo anterior son *fuentes* de *mira* y *captación* de dos *blancos*: el mundo visual (que engloba aquello que la mujer que aparece al inicio del filme ve y que veremos en las escenas posteriores) y la mujer acosada sexualmente (a la que no se puede tocar o besar, sea porque la mano se ve atascada entre la puerta y su marco –mientras salen de ellas muchas hormigas- o sea porque la boca se esfuma). Por ello, la navaja y las acciones de dicha mujer se posicionan como *actantes de control* que aminoran o aumentan la intensidad de la *mira* y recortan la *captación*. La navaja anula la *captación* visual de cualquier presencia, las manos de la mujer intensifican la *mira* táctil del hombre, que con un deseo más fuerte quiere poseerla, tal como se nota con la mayor cantidad de hormigas que salen de su mano (mucho más que en una escena anterior), mientras que la mirada de ella hacia él vuelve átona cualquier *mira* vinculada al sentido del gusto.

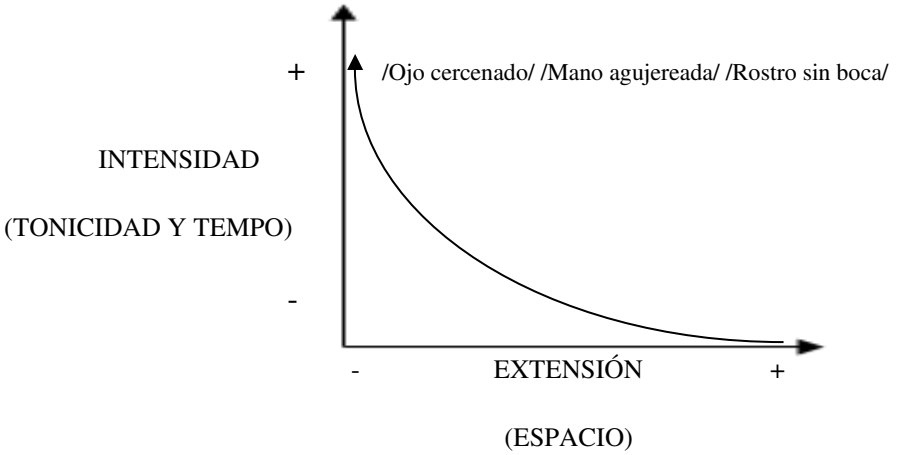
En ese sentido, se encuentran otros contenidos semióticos “entre líneas”, implícitos, *potencializados* (Fontanille, 2001, p. 118). La navaja manipulada por el hombre y que ingresa al interior del órgano visual de la mujer remiten figuradamente al falo que ingresa con violencia a través de los labios vaginales. Sin embargo, en las escenas posteriores, la mujer toma el control: sus manos y la mirada de sus ojos reprimen la libertad sexual que anhela el sujeto masculino por medio de sus propias extremidades o su boca:

$$\frac{\text{/Navaja/ vs. /Ojo seccionado/}}{\text{/Falo/ vs. /Labios vaginales/}}$$

$$\frac{\text{/Mano masculina/ vs. /Manos femeninas/}}{\text{/Libertad/ vs. /Represión/}}$$

$$\frac{\text{/Boca masculina/ vs. /Mirada femenina/}}{\text{/Libertad/ vs. /Represión/}}$$

De cualquier modo, el ojo seccionado, la mano con el agujero y el rostro del hombre con la boca desaparecida, son imágenes inesperadas, sorpresivas y chocantes, es decir sumamente intensas, tónicas, que además se plasman en encuadres muy cerrados (en plano de detalle o en primer plano), espacialmente poco extensos. En términos del *tempo*, son figuras corporales que se instalan en el campo de presencia visual veloz y repentinamente, con la potencia de aquel *modo de eficiencia* comprendido como el *sobrevenir*, reflejado en el siguiente esquema tensivo[14]:



Esa sintaxis de lo absurdo, de lo carente de continuidad, de lo ilógico, que caracteriza a esos *sobrevenires* de *Un perro andaluz* ingresa en el ámbito de ese *modo de junción* conocido como la *concesión.*

Como ya se sabe, una de las imágenes más populares de la cinta del realizador aragonés es justamente la que representa la mano del propio cineasta seccionando el ojo de una mujer. Jenaro Talens manifiesta que aquella mítica y violenta imagen expresa la forma en que el surrealismo del filme propone reemplazar la mirada convencional del cine por otra:

> Si Buñuel es el narrador de una historia, el seccionamiento del ojo está, asimismo, mostrándonos la necesidad de tachar la mirada convencional con que miramos el cine –y la realidad- para estar en condiciones: a) de ver su film con otros ojos inocentes, y no manipulados, y b) de mirar la realidad, sobre la que, consciente o inconscientemente, fundamentamos nuestros registros de interpretación, también con ojos nuevos, siendo así capaces de llevar a cabo lo que era la propuesta de Lautréamont: "revelar la belleza en el inesperado encuentro, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas". (Talens, 2010, p. 91)

En efecto, *Un perro andaluz* es un cortometraje en que los ojos son esenciales, porque los personajes no dejan de mirar: sea otro personaje, un libro con una ilustración que muestra una pintura (*La encajera* de Vermeer), un ciclista desde la ventana de un segundo piso, o una playa. Por su parte, *La tortuga ecuestre* tiene al ojo como una de sus figuras corporales más importantes. En el poema "El olor y la mirada", encontramos los siguientes versos:

> Tu mirada de holoturia de ballena de pedernal de lluvia
> de diarios de suicidas húmedos los ojos de tu mirada
> de pie de madrépora […]
> Y golpes centellantes sobre las sienes y la ola que borra
> las centellas para dejar sobre el tapiz la eterna cues-
> tión de tu mirada de objeto muerto tu mirada podrida
> de flor

(Moro, 2002, p. 70)

Al igual que el Buñuel que actúa al comienzo de *Un perro andaluz*, que al cortar el ojo de la mujer crea una nueva mirada cinematográfica, y además altera la narrativa convencional anunciada por el cartel que dice "Il était une fois…" ("Érase una vez…"), el yo de *La tortuga*

ecuestre se refiere a un "tú" atribuyéndole una mirada alterada por la escritura surrealista, a partir de poderosas figuras líquidas. La preposición "de" articula repetitivamente esa visión del enunciatario (a quien se dirige el poema) que se sumerge en una isotopía acuática[15], con figuras animales ("holoturia", "ballena", "pie de madrépora") o minerales ("pedernal"). Los ojos en "El olor y la mirada", que son referidos metonímicamente se construyen en aquella dimensión que Julia Kristeva, en *La revolución del lenguaje poético*, define como "lo semiótico", que es una de las dos modalidades que se manifiestan en:

> …un mismo proceso de significación. Llamaremos a la primera "lo semiótico", reservando a la segunda el término "lo simbólico". Esas dos modalidades son inseparables en el proceso de la significación que constituye el lenguaje[16]. (Kristeva, 1974, p. 22)

"Lo semiótico" para Kristeva es la modalidad de lo prelingüístico o preverbal, mientras que "lo simbólico" es la modalidad de la gramática, de la lógica, de la sintaxis. Por eso, según la autora búlgara "lo semiótico" es preedípico y "lo simbólico" es postedípico:

> …el cuerpo fragmentado, pre-edípico, pero siempre investido de *semiosis*, es rehabilitado pero carece de su transición hacia el sujeto post-edípico y hacia su lenguaje siempre simbólico y/o sintáctico[17]. (Kristeva, 1974, p. 19)

Recordemos que Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis (2004) en su *Diccionario de Psicoanálisis* afirman que el periodo preedípico es uno en el cual prevalece la conexión con la figura materna: "Califica el período del desarrollo psicosexual anterior a la instauración del complejo de Edipo; en este período predomina, en ambos sexos, el lazo con la madre" (Laplanche y Pontalis, 2004, p. 285).

Tomando en cuenta lo anteriormente explicado, y resumiéndolo, "lo semiótico" se asocia ante todo con lo materno, etapa en la que el recién nacido ni siquiera puede distinguir entre lo que es masculino y es femenino, y se siente como si estuviera fusionado con el cuerpo de su madre.

La mirada en el poema de Moro antes citado, al ingresar en "lo semiótico", fluye como al interior de un líquido amniótico, de lazo maternal, en el que dichas figuras se conectan sin que medie la búsqueda de una visión lógica, racional, coherente (es decir, la visión de "lo simbólico"). No obstante, uno de los versos antes analizados refiere también una mirada "de

diarios de suicidas húmedos". En otras palabras, se refiere al acto mismo que posibilita los sentidos del texto: la mirada que permite leer. ¿Pero cómo es esa lectura? Sigue siendo líquida (véase el adjetivo plural "húmedos"), pero a la vez mortuoria, dado que está caracterizada por la lectura de escritos realizados por sujetos que se quitan la vida.

En la otra vía, *Un perro andaluz* se dirige hacia el enunciatario usando de modo especular la imagen de la mujer a la cual se le seccionará el ojo: sentada al igual que el espectador cinematográfico y mirándolo de frente. Notemos también que el ojo del filme de Buñuel, al ser cortado, derrama un líquido. Ambos textos, cinematográfico y literario, comprenden que la visión surrealista se basa en su condición acuosa.

Una representación similar de la mirada se encuentra en "A vista perdida":

> El estupor como ganzúa derribando puertas mentales
> desvencijando la mirada de agua y la mirada que se
> pierde en lo umbrío de la madera seca Tritones vellu-
> dos resguardan una camisa de mujer que duerme des-
> nuda en el bosque y transita la pradera limitada
> por procesos mentales no bien definidos sobrellevando
> interrogatorios y respuestas de las piedras desatadas
> y feroces teniendo en cuenta el último caballo muerto al
> nacer el alba de las ropas íntimas de mi abuela y gru-
> ñir mi abuelo de cara a la pared
>
> (Moro, 2002, p.73)

Notemos que el estupor, el asombro, el pasmo, al actuar como ganzúa, hace caer "puertas mentales", es decir aquellas que llevan hacia el subconsciente, y separa la mirada del agua (la de "lo semiótico" en términos de Kristeva) de aquella que no es de agua, y que se centra en una madera no húmeda, seca, que incluso recibe algunos rayos solares ("se pierde en lo umbrío"). Dioses marítimos y con mucho vello (los tritones) liberan el cuerpo femenino de su ropa. Resguardan su camisa y ella duerme sin ropa en un bosque, quien además se desplaza en una pradera delimitada por procesos mentales imprecisos afectados por piedras que se preguntan y responden, que se liberan y que están bestializadas, al ser descritas como "feroces".

En otras palabras, ella es un *cuerpo-punto*, que se dirige hacia rutas de la mente caracterizadas por las aproximaciones insólitas propias del surrealismo.

Todo ello se articula en función a una muerte: la de un caballo en el "alba" de las prendas íntimas y ante el gruñir de una pareja de abuelos. La muerte del animal acaso libera o es el amanecer de otro animal, el que está dentro de seres humanos, incluso los más ancianos, a través de la sexualidad que revelan las ropas interiores o por medio de roncos sonidos ininteligibles ante una simple pared. Como ya se ha manifestado, imágenes semejantes se encuentran en *Un perro andaluz*, en que vemos la mano de un hombre con un orificio del que salen hormigas. En estas obras surrealistas, lo humano es un *cuerpo-envoltura* que esconde y revela un contenido animal.

De cualquier modo, volviendo al poema "A vista perdida", se aprecian figuras que oponen dos isotopías temáticas, una acuática y otra terrestre.

> **/Mirada de agua/ + /Tritones velludos/ + /Camisa de mujer/:** figuras que corresponden a una isotopía temática acuática.
>
> **/Madera seca/ + /mujer que duerme desnuda/ + /bosque/ + /pradera/ + /piedras desatadas y feroces/ + /último caballo muerto/ + /alba/ + /ropas íntimas/ + /pared/:** figuras que corresponden a una isotopía temática terrenal.

La dimensión acuática, que corresponde a la mirada líquida y surreal, al apoderarse de la camisa de la mujer, y así desnudarla, desata en la dimensión terrenal que ella no solo se siente cómoda, sin represiones, con su cuerpo descubierto, sino además que las piedras, a través del recurso de la prosopopeya, adquieran rasgos propios de seres animados, y que las prendas ocultas de una anciana se iluminen y un abuelo gruña. Lo inerte y lo otoñal se reaviva, nace de nuevo o resucita desde que aquellos seres míticos y acuáticos permiten que un cuerpo esté sin ropa.

Los ojos en "El olor y la mirada" y "A vista perdida" se orientan hacia la visión de la muerte, pero bajo la óptica de una nueva vitalidad, porque justamente, al igual que el globo ocular cercenado en *Un perro andaluz*, se busca que perezca la mirada convencional y sea

reemplazada por otra, que es la que ofrece el surrealismo. Por ello, no es casual que "El olor y la mirada" se cierre con el verso que dice "para dejar sobre el tapiz la eterna cuestión de tu mirada de objeto muerto tu mirada podrida de flor". Estamos así ante la mirada de lo descompuesto y lo marchito, que abre paso a la planteada por Breton y sus discípulos. Por ello, es común que otros artistas surrealistas hayan empleado imágenes similares, como la mujer con los párpados cerrados y con ojos dibujados sobre ellos en el cortometraje *Emak-Bakia* (1926) de Man Ray, o aquellos versos del francés Benjamin Péret de su poema "Les odeurs de l'amour" (1928): "S'il est un plaisir c'est bien celui de faire l'amour/ le corps entouré de ficelles/ les yeux clos par des lames de rasoir" (Si hay un placer es el de hacer el amor/ el cuerpo rodeado de cuerdas/ los ojos cerrados por hojas de afeitar).

3.1. El nuevo mundo

Ese corte del ojo en el primer filme del realizador español abre un nuevo mundo, regido por lo onírico. Todo lo que rodea al personaje femenino de *Un perro andaluz*, los espacios por los que transita, se ven invadidos por presencias chocantes y siniestras: la mano mutilada en la pista de la calle, aquella que posee un orificio desde el cual salen hormigas, o los burros muertos y podridos echados sobre dos pianos. En el poema de César Moro "Oh furor el alba se desprende de tus labios", el yo cierra sus párpados e ingresa también a otro mundo:

> Cierro los ojos y tu imagen y semejanza son el mundo
> La noche se acuesta al lado mío y empieza el diálogo al
> que asistes como una lámpara votiva sin un murmullo
> parpadeando y abrazándome con una luz tristísima de
> olvido y de casa vacía bajo la tempestad nocturna
> El día se levanta en vano
> Yo pertenezco a la sombra y envuelto en sombra yazgo
> sobre un lecho de lumbre
>
> (Moro, 2002, p. 76)

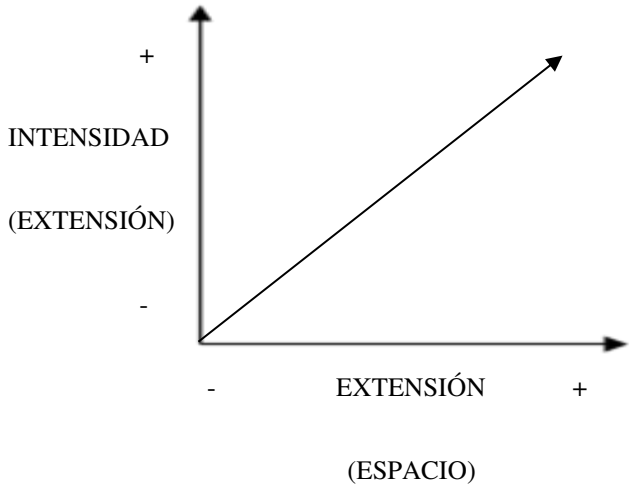
Asimismo, se refiere al enunciatario amante nuevamente como una deidad, recordando otro pasaje del Génesis de la Biblia que dice:

> Entonces dijo Dios: hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza; y señoree en los peces del mar, en las aves de los cielos, en las bestias, en toda la tierra, y en todo animal que se arrastra sobre la tierra. (de Reina, 2000, p. 3)

Con los párpados cubriendo los ojos, el mundo se ve "a imagen y semejanza"[18] del objeto amoroso, la noche lo reemplaza o simula ser él, "acostándose" con el sujeto de la voz poética y el enunciatario dialoga como una presencia de fuego, ceremonial, sagrada, silente y de luz intermitente ("lámpara votiva sin un murmullo parpadeando"). Él abraza al yo con profunda tristeza, como a un ser indefenso que se siente dejado de lado y en un espacio de soledad ("luz tristísima de olvido y de casa vacía"). Pero esa noche que imagina el yo, y que remite al objeto amoroso ausente, es agitada y tormentosa: "bajo la tempestad nocturna". El poema se cierra con la mañana siguiente e inútil ("El día se levanta en vano") y con la afirmación de la pertenencia a un oxímoron, a una oscuridad combustible ("Yo pertenezco a la sombra y envuelto en sombra yazgo sobre un lecho de lumbre").

En términos de la semiótica tensiva, el yo de *La tortuga ecuestre*, que añora su objeto amoroso, emerge como un cuerpo que ingresa a un nuevo campo de presencia, caracterizado por la *amplificación*: el mundo onírico al que entra, una vez que los ojos son cerrados, es espacialmente extenso y tónicamente intenso. La noche amante y tempestuosa del poema tonifica el cuerpo, lo lleva a enfrentarse a sus deseos más profundos: el de atraer al ser amado en el texto de Moro:

ESQUEMA DE AMPLIFICACIÓN



3.2. Miradas animales

La mirada en *Un perro andaluz* y *La tortuga ecuestre* está dotada de un carácter bestial y tanático. En la película, la imagen de un cuerpo atropellado por un automóvil es observada por un hombre, quien a continuación se ve poseído por una energía tan poderosa que lo lleva a perseguir a la mujer, a tocarle los pechos y además imaginar que a través de ellos también aprieta sus nalgas; incluso, a mirarla en trance animal, mientras derrama baba de sus labios. Ese fenómeno puede explicarse a través del "cuerpo del actante". Dicho cuerpo, tal como se indicó en la introducción de la tesis, posee dos dimensiones, la *carne* (también denominada como *Mí* o como centro de referencia, instancia que aloja el núcleo sensorio-motor del cuerpo, y que es sometida a la intensidad de fuerzas que se producen en el *campo de presencia*) y el *cuerpo propio* (que se conoce como *Sí* y se orienta hacia dos instancias, el *Sí-idem*, que corresponde a la *captación*, a los roles y al principio de repetición y similitud; y el *Sí-ipse*, que se enmarca en la *mira*, asociándose con la permanencia y mantenimiento de dicha *mira*, las actitudes e ideales y a grandes rasgos con las "miras" éticas y estéticas).

En ese marco, el hombre que ve tras su ventana un cuerpo que ha sido chocado por un automóvil aparece en la escena como un cuerpo sensible que siente en la *carne*, en su *Mí*, un estímulo visual que proviene del campo de presencia que lo rodea. Como consecuencia de dicho estímulo, deviene en *cuerpo propio* que transita de su rol temático de /observador/ del accidente automovilístico, característico de su *Sí-idem*, a la *mira* desatada, lujuriosa y animal que singulariza el *Sí-ipse*.

La visión de la muerte sexualiza al cuerpo en la película. Pero, a diferencia, el amor es lo que sexualiza al cuerpo en *La tortuga ecuestre* Con respecto a este poemario, Huamán justamente destaca que en sus versos:

> […] se impone una presencia instintiva y animal que gobierna la producción de sentido… Asimismo, olores, vista, tacto; es decir, sensaciones primarias que regidas por una lentitud y un éxtasis vital parecieran inducir a una situación de asecho o de ataque. Con ello Moro logra invertir las dicotomías organizadoras de la ideología dominante frente al amor y la poesía: lo animal sobre lo humano, lo sexual frente al erotismo, lo emocional sobre lo racional, etc. (2005, p. 75)

Esa predominancia de lo animal, lo sexual y lo emocional que describe Huamán es la misma que encontramos en *Un perro andaluz*, sin embargo, se impone por estímulos corporales distintos. Si la visión de la muerte en el corto de Luis Buñuel, es lo que hace transitar a un cuerpo del programático *Sí-idem* al pasional *Sí-ipse*, más bien es el amor el que permite ese giro en *La tortuga ecuestre.*

Justamente, los primeros poemas que aparecen bajo el título "El fuego y la poesía", nos colocan ante un yo que ama, que *mira,* el amor. Por ejemplo, en el poema I:

> Amo el amor
> El martes y no el miércoles
> […]
> Amo el amor de faz sangrienta con dos inmensas puertas al vacío
> El amor como apareció en doscientas cincuenta entregas
> Durante cinco años
> El amor de economía quebrantada
> Como el país más expansionista
> Sobre millares de seres desnudos tratados como bestias
> Para adoptar esas sencillas armas del amor
> Donde el crimen pernocta y bebe el agua clara
> De la sangre más caliente del día
>
> (Moro, 2002, p. 87)

El amor en el poema antes citado es el estímulo en el *Mí/carne*, que le permite al cuerpo del yo amar, es decir, desarrollar una *mira* muy intensa, tónica, arrastrarse por el afecto hacia el afecto en sí, amar el amor. Sin embargo, sí existe en esa visión del amor la misma dimensión salvaje de *Un perro andaluz*. El tipo de amor que ama el yo es de "faz sangrienta con dos inmensas puertas al vacío". Su tonicidad está marcada no solo por su connotación brutal sino también por una *captación* muy extensa tanto en lo temporal ("Durante cinco años"), en lo cuantitativo ("El amor como apareció en doscientas cincuenta entregas", "Sobre millares de seres desnudos tratados como bestias"), como en lo espacial ("…con dos inmensas puertas al vacío", "El amor de economía quebrantada/Como el país más expansionista"). Lo interesante es que en los últimos tres versos del poema la preposición "para" indica el objetivo de esa forma de amor: "Para adoptar esas sencillas armas del amor/Donde el crimen pernocta y bebe el agua clara/De la sangre más caliente del día". De lo que se trata es de conseguir armas simples,

delictivas, nocturnas, y vampíricas, y así son las armas del amor. Estamos ante versos que por su lado animal y contrario a la moral y las buenas costumbres, se encuentran en las coordenadas surrealistas del llamado amor *fou.* Para Breton, ese amor es loco porque "rompe todas las barreras entre las cuales ha querido encarcelarle la sociedad, porque concede todas las licencias compatibles con su naturaleza", y es único porque:

> "convierte al ser amado, al "otro", en el mundo resumido y viviente que en lo sucesivo se puede poseer, en que en adelante cabe perderse. Después de Breton y Éluard no es posible amar como se amaba antes de ellos: la mujer, que ellos magnificaron más que poeta alguno, se ha convertido en el pan de vida de todos los días, en el cielo de las regiones sumerias, en el alfa y la omega de todas las búsquedas, en el mundo comestible al alcance de la boca". (Nadeau, 1972, p. 248)

En el poema "El fuego y la poesía II", el amor también estimula el *Mí/carne* del yo por su lado animal ("Amo el amor […] Salvaje al igual que una medusa"), celestial ("El amor de anillos de lluvia"), vegetal ("de ramaje denso"), desastroso ("El amor-hecatombe", "Como un naufragio") y criminal ("como una puñalada"):

Amo el amor de ramaje denso
Salvaje al igual que una medusa
El amor-hecatombe
Esfera diurna en que la primavera total
Se columpia derramando sangre
El amor de anillos de lluvia
De rocas transparentes
De montañas que vuelan y se esfuman
Y se convierten en minúsculos guijarros
El amor como una puñalada
Como un naufragio
La pérdida total del habla del aliento
El reino de la sombra espesa
Con los ojos salientes y asesinos
La saliva larguísima
La rabia de perderse
El frenético despertar en medio de la noche
Bajo la tempestad que nos desnuda
Y el rayo lejano transformando los árboles
En leños de cabellos que pronuncian tu nombre
Los días y las horas de desnudez eterna

(Moro, 2002, p. 88)

En medio de esas visiones del amor, se describe la mirada desorbitada y fatal de un ser cargado de una intensidad silente, rabiosa y salivante, y en ese sentido próxima a lo animal ("Con los ojos salientes y asesinos/La saliva larguísima/La rabia de perderse"), pero nuevamente en el marco de la referencia a una pareja amorosa que se confunde con la naturaleza ("Bajo la tempestad que nos desnuda"), a un objeto de deseo que es nombrado por entidades surreales, con rasgos arbóreos y a la vez humanos ("Y el rayo lejano transformando los árboles/En leños de cabellos que pronuncian tu nombre") y a un tiempo de prolongada extensión que descubre la piel ("Los días y las horas de desnudez eterna).

Lo curioso en "El fuego y la poesía III" es que, por un lado, el amor como estímulo en el *Mí/carne* sigue siendo animal; pero por otro, también, se intensifica en la distancia, en la lejanía:

> Amo la rabia de perderte
> Tu ausencia en el caballo de los días
> Tu sombra y la idea de tu sombra
> Que se recorta sobre un campo de agua
> Tus ojos de cernícalo en las manos del tiempo
> Que me deshace y te recrea
> El tiempo que amanece dejándome más solo
> Al salir de mi sueño que un animal antediluviano perdi-
> do en la sombra de los días
> Como una bestia desdentada que persigue a su presa
> Como el milano sobre el cielo evolucionando con una
> precisión de relojería
> Te veo en una selva fragorosa y yo cerniéndome sobre ti
> Con una fatalidad de bomba de dinamita
> Repartiéndome tus venas y bebiendo tu sangre
> Luchando con el día lacerando el alba
> Zafando el cuerpo de la muerte

(Moro, 2002, p. 89)

Con respecto al ya referido campo posicional, Jacques Fontanille destaca lo siguiente sobre los *horizontes de campo*:

> […] son aquellos que delimitan el dominio de la presencia: más allá, proyectan el dominio de la ausencia; corresponden a la intensidad mínima para una extensión máxima; en efecto, nada de lo que está situado en los horizontes del campo posicional puede afectar con una intensidad suficiente el centro sensible; en cambio esta pérdida de intensidad permite apreciar la distancia que separa el centro de los horizontes. (Fontanille, 2001, p. 87-88)

Del mismo modo, el autor señala que entre dicho centro sensible y los horizontes del campo posicional existe una profundidad que es:

> […] justamente, esa distancia (sensible, percibida) entre el centro y los horizontes: en el momento en que una figura cualquiera franquea el horizonte, una cierta extensión coincide con una intensidad perceptiva casi nula; la apreciación de esa extensión asociada a una intensidad débil suministra la medida de la profundidad del campo. (Fontanille, 2001, p. 88)

"El fuego y la poesía III", desde el inicio, nos pone frente a un yo que actúa como un centro de referencia que no tiene a su objeto de deseo como parte de su dominio de presencia, sino más allá de los horizontes de campo que circundan su espacio-tiempo: en el dominio de la ausencia: "Amo la rabia de perderte/Tu sombra y la idea de tu sombra". A pesar de la extensión máxima, de la distante profundidad de campo que desemboca en un objeto de deseo esquivo, apenas percibido como sombra, o como una idea de ésta, ¿dicho objeto, en contradicción con lo planteado por Fontanille, no sería una fuente de tónica intensidad en el centro de referencia? En efecto, el objeto de deseo produce el fortalecimiento de la *mira* del yo por su ausencia, reviviendo parte del espíritu masoquista del llamado amor cortés, que entre sus formas de expresión estaba la devoción de un amante para el cual "la amada es inalcanzable" (Chicota, 2007, p. 348), y se caracterizaba por ser un "arte de poner distancia con la mujer a través de las palabras. El acto sexual se transforma en una promesa insoportable que la lengua poética asegura mejor que el cuerpo" (Chicota, 2007, p. 350). El punto de partida de todo ello, tal como lo manifiesta Andrés el Capellán en su *Libro del amor cortés*, inspirado en lo dicho por Ovidio en su *Ars amatoria*, es el amor entendido como:

> […] una pasión innata que nace de la visión de la belleza del otro sexo y de su desmedida obsesión por la misma, que lleva a desear, por encima de todo, la posesión de los abrazos del otro, y así realizar de mutuo acuerdo todos los preceptos del amor. (el Capellán, 2006, p. 29)

Independientemente de la identidad sexual del objeto amoroso retratado en *La tortuga ecuestre*, los primeros versos de este poema ("Tu ausencia en el caballo de los días", "Tus ojos de cernícalo en las manos del tiempo/Que me deshace y te recrea/El tiempo que amanece dejándome más solo") muestran la poderosa intensidad que padece el yo ante el enunciatario, representado por medio de la marca discursiva "Tú". Dicho enunciatario está a lo lejos, y da lugar a que la propia *profundidad de campo* temporal tenga una fuerza equina. Es dotado en el poema de unos ojos que son como los de un ave de rapiña (todo hace indicar de espera del amado). El yo, por su parte, padece un tiempo poseedor de una corporalidad que lo vulnera, y que a la vez crea nuevamente al enunciatario, a pesar de su ausencia, a través de una solitaria imaginación.

Es en esa eufórica distancia que el yo se describe a sí mismo como una bestia que ha perdido los dientes y acecha a su presa como un ave rapaz de exactitudes maquinales: "Como una bestia desdentada que persigue a su presa/Como el milano sobre el cielo evolucionando con una precisión de relojería". Lo que es cierto es que cuando el yo ve a su objeto de deseo al interior de la selva, actuando como bestia pero a la vez sintiéndolo como un ser funesto y explosivo, no queda claro si lo que dicho yo "ve" es una situación que se da cuando sale de un sueño en "que un animal antediluviano perdido en la sombra de los días" o más bien en el mismo sueño que "anula" y "devora" al objeto de deseo.

A pesar de las cercanías con el amor cortés, *La tortuga ecuestre* se distancia en cuanto a que sí concreta un acercamiento nuevamente animal del yo con el objeto de deseo. Eso se percibe claramente en el poema "Un camino de tierra en medio de la tierra", a través del cual el yo, desde una posición lejana, se aproxima a su objeto amoroso como un chacal que muestra figuras marítimas nuevamente, al igual que en otros pasajes del poemario de Moro:

> ¡Quién vive! Apenas dormido vuelvo de más lejos a tu
> encuentro de tinieblas a paso de chacal mostrándote
> caracolas de espuma de cerveza y probables edifica-
> ciones de nácar enfangado

(Moro, 2002, p. 71)

La intensidad animal de *La tortuga ecuestre*, a diferencia de *Un perro andaluz*, puede afectar a un cuerpo sensible que capta el mundo que lo rodea con una *profundidad de campo* que puede ser tanto cercana como distante. En ese sentido, ambos textos, poético y cinematográfico, son muy fieles a lo planteado por Breton en el Primer Manifiesto Surrealista, en el que se refiere de manera implícita a la experiencia como un animal que se encuentra al interior de una jaula, compuesta por las rejas de la lógica, el racionalismo, la utilidad, el progreso, la civilización, el sentido común:

> Todavía vivimos bajo el reinado de la lógica: justamente a esto quería llegar. Pero los procedimientos lógicos actuales se aplican únicamente a la solución de problemas secundarios. El racionalismo absoluto, que todavía está de moda, sólo permite tomar en cuenta los hechos que dependen directamente de nuestra experiencia. Los objetivos lógicos, por el contrario, se nos escapan, y es inútil insistir en que se le han establecido límites a la experiencia misma. Ella da vueltas en una jaula de la cual es cada vez más difícil hacerla salir. Ella se apoya también en la utilidad inmediata y está resguardada por el sentido común. Con el pretexto de la civilización, con el pretexto del progreso, se ha logrado eliminar del espíritu todo lo que podría ser tildado, con razón o sin ella, de supersticioso, de quimérico, y se ha proscrito todo método de investigación de la verdad que no estuviera de acuerdo con el uso corriente. (Breton, 2001, p. 26)

3.3. La bestia que escapa del cuerpo

Las obras de Buñuel y Moro comparten una representación surreal de lo bestial, pero la enfocan de manera distinta: en un caso de manera puramente salvaje y en el otro de modo brutal pero también amorosamente apasionado. A pesar de ello, coinciden en la forma en que lo animal se escinde de lo humano. En *Un perro andaluz*, durante la escena en que un hombre se dispone a atacar sexualmente a la mujer, vemos que de pronto él está sujeto a dos cuerdas, atadas a dos pianos, que llevan encima dos burros muertos en estado de putrefacción, y a dos hermanos maristas. Talens (2010) considera que aquellas figuras representan una visión represora de la burguesía con respecto a la sexualidad:

> Hasta qué punto la violencia del hombre debe tener alguna explicación a los ojos de la desconcertada protagonista, justificaría la presencia de esta serie de planos donde los pianos de cola, los maristas y los burros muertos pueden muy bien aludir, de modo indirecto, a los despojos de una cultura decadente como la burguesa, donde, arte, religión y podredumbre se dan la mano en la articulación de un sistema de valores contra el que Buñuel siempre ha arremetido con crueldad, pero fundamentalmente, y ello es lo importante aquí, donde la posibilidad misma de asociar sexualidad, brutalidad y represión no resulta gratuita, por cuanto dicha asociación es una de las bases de su existencia. (Talens, 2010, p.102)

Lo afirmado por Talens se puede ver reflejado en el siguiente sistema semisimbólico, en el que las figuras de los /pianos de cola/, de los /maristas/ y de los /burros muertos/ se oponen en el plano de la expresión de la misma forma que el /arte/, la /religión/ y la /putrefacción/ en el plano del contenido:

$$\frac{\text{Pianos de cola vs. Maristas vs. Burros muertos}}{\text{Arte vs. Religión vs. Putrefacción}}$$

Si bien las figuras animales en los versos de Moro, a diferencia de las que aparecen en el cortometraje de Buñuel, suelen ser eufóricas, hay algunas excepciones. Cuando el yo de *La tortuga ecuestre* no lleva el animal dentro del cuerpo sino fuera, simboliza también la represión de una sexualidad que puede ser apoteósica. En el poema "Visión de pianos apolillados cayendo ruinas", tenemos el siguiente fragmento:

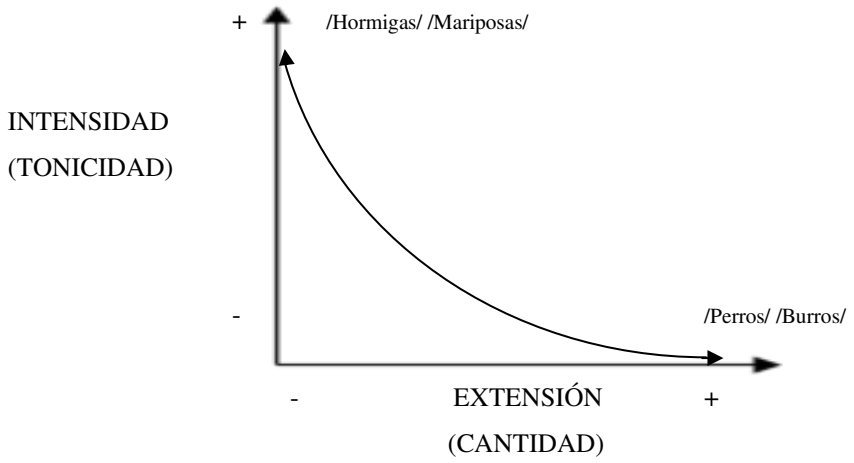
> Serás un volcán minúsculo más bello que tres perros
> sedientos haciéndose reverencias y recomendaciones sobre
> la manera de hacer crecer el trigo en pianos
> fuera de uso

(Moro, 2002, p. 69)

¿El volcán acaso no es la encarnación metafórica de la hermosa presencia del amante, que por su condición ardiente se ve sexualmente minimizada por un grupo de canes que, al igual que miembros de la Iglesia Católica, se hacen reverencia y tratan de cultivar algo sobre pianos fuera de uso, objetos musicales que de forma evidente remiten a la cultura burguesa criticada por el surrealismo? La animalidad que habita dentro del cuerpo, tal como se refleja en las hormigas que salen en la mano del hombre que acosa a la mujer en *Un perro andaluz*, es más eufórica que la animalidad vista fuera de la carne, que termina dando cuerpo a los enemigos del deseo. No es casual por ello el nombre del poema ("Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas"): lo que el yo ve en el mundo literario al que pertenece es la destrucción de un envejecido símbolo musical de la burguesía en manos de una escritura surrealista.

De cualquier modo, la representación de las figuras animales, en su vínculo con el cuerpo sintiente, nuevamente revelan tensividades inversas. Las figuras de insectos como las /hormigas/ y la /mariposa/ que aparecen en *Un perro andaluz* son tónicas porque en el primer caso los animales escapan del orificio que se encuentra en la mano de un hombre que quiere poseer, mostrando ansiedad salvaje en sus gestos, el cuerpo de la mujer; y en el segundo caso porque el animal volador, que se ve sobre una pared, es visto por la mujer, quien aparece en primeros planos con un rostro que expresa entre extrañeza y tensión. Nótese que la extensión en esos dos casos es cerrada: las /hormigas/ emergen de un orificio en la mano (exhibida además en un plano de detalle) y la mariposa en encuadres cerrados, que incluso muestran la imagen en su cuerpo que icónicamente recuerda a un cráneo humano, que se intercalan con primeros planos de la mujer.

Si en el párrafo anterior se aprecia que los insectos de *Un perro andaluz* con respecto al cuerpo humano representado muestran una correlación en la que una intensidad fuerte, tónica, se articula con una extensión débil, cerrada; en el caso de otras figuras animales, tanto del cortometraje como de *La tortuga ecuestre*, como las de los /burros/ y de los /perros/, la correlación es contraria. Por su carga represora, dichos animales genera una reducción de la intensidad, la "atonizan": mientras que los /burros/ son un peso que no le permite al hombre poseer a la mujer que busca con lujuria, los tres /perros/ hacen "reverencias y recomendaciones sobre la manera de hacer crecer el trigo en pianos fuera de uso", es decir, dejan de lado su deseo, su sed, para dejarse llevar por la realización de una cadena de signos gestuales y verbales vinculadas al crecimiento de trigo en símbolos musicales y burgueses inútiles. Esa intensidad que decrece se corresponde con una extensión cuantitativa que se amplía por plasmarse en sustantivos plurales ("tres perros", "pianos fuera de uso") o en un encuadre abierto, en un plano general, que exhibe a los burros podridos sirviendo de obstáculo para la expresión sexual del personaje masculino de *Un perro andaluz*:



Como ya se ha mencionado, en muchos poemas de *La tortuga ecuestre* el objeto amoroso del yo se convierte en una nueva deidad, regida por lo corporal. Eso es lo mismo que sucede en otros textos de Moro, como el poema "Antonio es Dios"[19] o las llamadas "Cartas a Antonio", tal como lo señala Caballero Medina:

> En este poema [Antonio es Dios], de la misma manera que pudo haberse dedicado unos versos a la mujer amada, lo hizo Moro para Antonio. Aquí, la imagen de Antonio se identifica, compara y supervalora con otros símbolos e imágenes magnificentes y colosales que destacan por su grandiosidad y poder. Las cualidades que se atribuyen al amado son las siguientes: divinidad, creación, poder, totalidad y grandiosidad. (Medina, 2005, p. 113)

Sin embargo, la religión en *Un perro andaluz* se presenta como una figura negadora del cuerpo. Los dos maristas que aparecen en el cortometraje aparecen como elementos que impiden que un hombre pueda poseer sexualmente a la mujer, quien a su vez también escapa y reprime el deseo sexual masculino. Ello se conecta por lo afirmado por Bezançon, quien recuerda que el cuerpo suele tener "mala reputación" en la tradición cristiana:

> ¿Cómo se explica entonces que el cuerpo tenga a menudo mala reputación en la tradición cristiana? Las cosas que hacen percibir al cuerpo como algo que impide al alma remontar su vuelo podría ser, entre otras, una presentación de la oración como elevación del alma que se aleja de las contingencias materiales, una práctica de ascetismo donde el cuerpo es domesticado como un animal útil pero rebelde ("hermano asno"), una exaltación del sufrimiento como camino de redención, una visión de la muerte como liberación de "este mundo de aquí abajo". En comparación con la sutileza del espíritu, que se mueve sin restricciones, el cuerpo se siente a menudo como un peso. (Bezançon, 2004, p. 84)

El cuerpo visto como obstáculo del alma se puede apreciar en el orfismo, religión de la Grecia antigua que lo calificaba de impuro y apuntaba al ascetismo como un modo de purificación. La religión persa conocida como maniqueísmo, fundada por Manes (fallecido en el año 274), se caracterizaba por la "obsesión de la purificación de todo lo que sea material y corporal" (Bezançon, 2004, p. 86). Estamos ante una:

> […] doctrina maniquea de la confrontación implacable del Bien y el Mal, donde Satanás es el origen de todo el mundo material… no hay salvación posible más que liberándose del mundo y en particular del cuerpo mediante un ascetismo riguroso, la abstinencia sexual, el no comer ninguna clase de carne procedente del sacrificio de animales […] A pesar de haber sido condenado una y otra vez por la Iglesia Católica como doctrina opuesta a la verdad religiosa de la Encarnación, este maniqueísmo ha resurgido en todas las épocas como una tentación para los cristianos con su desconfianza del cuerpo, horror a la sexualidad […]. (Bezançon, 2004, p. 86-87)

Cuando Bezançon (2004) se refiere al maniqueísmo como una tentación del cristianismo, lo hace porque considera que esa doctrina reposa sobre algunas ideas expresadas en el Nuevo Testamento:

> Cuando el cuarto evangelio recoge el tema de la lucha de la cruz contra las tinieblas y pone en labios de Jesús la frase "Es el espíritu quien da vida; la carne no vale nada" (Juan 6, 63), puede parecer que la idea se halla cerca de esas doctrinas que serán después asumidas por los maniqueos. (Bezançon, 2004, p. 87)

Un perro andaluz no figurativiza el tema espiritual, pero sí un cuerpo masculino que se pone límites al enfrentarse a la sexualidad, un *cuerpo-punto* que se ve impedido de desplazarse hacia un acto coital. El sujeto que desea poseer a la mujer en la escena de los maristas, coge las sogas conectadas a estos, así como a los pianos de cola que llevan encima dos burros podridos, dejando así que ellas le impidan el contacto físico con la fémina. Las corporeidades de los maristas actúan en esa escena como *actantes de control* justamente porque actúan, parafraseando a Bezançon (2004), como un peso cristiano, que debilita la *mira* y a la vez amplía la distancia que *capta* el hombre con respecto a su objeto de deseo femenino.

Ella, en otra secuencia posterior del filme, después de observar a una mariposa de la muerte que posa sobre una pared (aquella caracterizada por tener en el dorso del tórax una imagen semejante a la de una calavera), mira al hombre que en pasajes anteriores del

cortometraje deseaba poseerla sexualmente. Después de cruzar miradas, él toma conciencia que su boca ha desaparecido. La mujer, al darse cuenta de su poder de cambiar aquel cuerpo con solo mirarlo, se pinta la boca con lápiz labial, lo que origina que la vellosidad axilar de ella aparezca en lugar de los labios del hombre. Ella ríe, le saca la lengua, y sale repentinamente por una puerta que da hacia una playa, en la que le pasa la voz a un hombre.

Él le enseña su reloj de muñeca puesto. Pero ella tapa el reloj con su mano y baja el brazo alzado de él. Se abrazan y se besan, y en la orilla de la playa encuentran la misma caja que aparecía en los primeros minutos del cortometraje, aunque rota y con los manteletes y el cuello duro que vestía el hombre que llevaba dicha caja al inicio del filme. Él arroja esos restos al mar y se dispone a caminar abrazado con ella por la orilla. Una vez que sale el cartel que dice "Au printemps" ("En primavera"), vemos el encuadre final de la película, aparentemente con ambos personajes muertos y enterrados en la arena.

Lo que expone la película de Buñuel es una corporalidad castrada. La mariposa, con su imagen de connotaciones aciagas, anuncia la desgracia masculina. Por un lado, la mujer, con su mirada, tal como ya se indicó, le arrebata al hombre los labios, sin los cuales no podría besarla; por otro, al pintarse la boca con su lápiz labial, ella le transfiere al hombre su vellosidad axilar, que recuerda la pilosidad genital femenina, a la cual dicho hombre no logra acceder en la película.

Los ojos y los labios de ella, al igual que los ya referidos símbolos burgueses y religiosos (los pianos con los burros muertos y los maristas), reprimen la sexualidad masculina. Asimismo, en una secuencia anterior de *Un perro andaluz* aparece la imagen de una axila femenina, que para Talens remite al órgano sexual de una mujer:

> El hombre que inmediatamente después surge de la nada en medio de la habitación no lleva ninguno de esos atributos –va con camisa abierta y sin corbata- y puede, en consecuencia, ser objetivado sin peligro. La mano produce, como resultado de su mirada *–y no de la del hombre, como acabamos de ver-*, tres imágenes sucesivas relacionados de idéntica manera con la sexualidad: a) una axila, desplazamiento metonímico del sexo femenino, y al mismo tiempo metáfora visual del mismo; b) un erizo (símbolo del carácter, paralelamente atractivo y destructivo, del amor físico en muchos de los textos de la época como podemos comprobar recordando, por ejemplo el inicio de *Donde habite el olvido* [1934], de Luis Cernuda; y c) una mano cortada por la que un joven que, a debida distancia y con un palo, la manipula, parece sentir

> de modo simultáneo atracción y repulsión, en otra clara plasmación metafórica de la paralela atracción y repulsión de la práctica onanista. (2010, p. 98, 99)

Siguiendo la interpretación de Talens, la mano mutilada, al igual que la axila, también aparece como una figura que suplanta la realización del acto sexual, con connotaciones masturbatorias o en su defecto castrantes. La representación de la axila en *La tortuga ecuestre* es una figura que se tematiza de otro modo. Eso se nota por ejemplo en "El olor y la mirada":

> El olor fino solitario de tus axilas
> Un hacinamiento de coronas de paja y heno fresco cortado
> con dedos y asfódelos y piel fresca y galopes lejanos
> como perlas

(Moro, 2002, p. 70)

Si las figuras axilares en *Un perro andaluz* se concentran en zonas específicas del cuerpo humano, en la mano "masturbatoria" en una secuencia o en la boca de un hombre reprimido sexualmente en otra, esas mismas figuras más bien se extienden en *La tortuga ecuestre* hacia un mundo vegetal y a la vez marino. En el citado fragmento de "El olor y la mirada" las axilas acumulan materiales de paja y heno que son fragmentados no solo por unas plantas ("asfódelos"), sino también por "dedos" y "piel fresca". Es decir, la sensorialidad táctil se manifiesta y concreta libremente. Se describen además "galopes lejanos como perlas" que cortan ese mismo hacinamiento; es decir, hay presencias distantes y marinas que intervienen en las axilas del enunciatario, pero que más bien, y a diferencia del erizo de mar en la secuencia ya descrita de *Un perro andaluz*, facilitan el contacto corporal.

Las axilas en *La tortuga ecuestre* abren otra dimensión vivencial descrita anteriormente, en la que el mundo y el cuerpo del objeto amado se fusionan, como se nota en este pasaje antes citado de "La leve pisada del demonio nocturno":

> Y vaticinar la pérdida del mundo
> En las entrañas del alba
> Con tus axilas de bosque tibio
> Bajo la lluvia de tu sangre

(Moro, 2002, p. 83)

El cuerpo del amado vaticina la desaparición del mundo exterior desde las interioridades del amanecer. Es decir, es una entidad que se disemina en la aparición del astro rey. Las axilas pertenecen a un espacio natural y acogedor ("bosque tibio") pero a la vez bañado por una presencia líquida y sanguínea que viene desde arriba. El cielo y la tierra gracias a esa lluvia del poema se contactan para convertir al cuerpo deseado en un nuevo mundo que ya se ha analizado a profundidad en páginas anteriores y que nuevamente aquí plasma parte de la cosmovisión religiosa hinduista, que busca que los fragmentos, las partes, los componentes devengan en totalidad, en plenitud, en "Uno":

> Lo importante es notar que la obra cosmogónica trae consigo inevitablemente un cierto agotamiento de la energía de *Prajapati* [es otro de los nombres que tiene Purusha, personaje ya referido en la tesis] y una dispersión de su cuerpo. Cuando, bajo el ascendiente del deseo, decide extenderse y multiplicarse, se inicia un proceso que conduce del Uno al múltiplo, de la totalidad a las partes, de la plenitud a la diseminación. Desde ese momento, se hace indispensable combatir la desintegración, luchar contra la dislocación del cuerpo del Creador. La liturgia sacrificial es la operación que permite volver a traer al mundo del múltiplo al Uno, de los fragmentos dispersados al Todo integral (el cual es más que la suma de las partes), del agotamiento o extinción a la hartura o plenitud. (Scheuer, 2004, p. 157)

Si *Un perro andaluz* tiende a separar los cuerpos que pueden unirse sexualmente, *La tortuga ecuestre* más bien tiende a colisionarlos con salvaje y lúbrico desenfreno, hasta fusionarlos. Por el contrario, en la secuencia de la playa de *Un perro andaluz*, notamos que los dos personajes, masculino y femenino, encuentran los restos de una caja que contenía un símbolo masculino: una corbata a rayas. Pero de dicha caja solo quedan fragmentos. En un encuadre anterior, él le enseña el reloj de muñeca, pero ella lo tapa, dando a entender que aún tienen tiempo, tal vez para ese caminar que los lleva a la primavera, pero también hasta la muerte. Los últimos minutos de *Un perro andaluz* muestran a la mujer como una *femme fatale* onírica y que va a contracorriente de la libido masculina. No se ve al final de la película la culminación del *eros* sino más bien el triunfo del *tanatos*.

La tortuga ecuestre no contiene la energía sexual masculina, más bien la descarga. En el ya analizado poema "Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas", se describe a un hombre con la apariencia de etiqueta de un burgués ("señor de levita"), que representa el incesto y lo percibe de forma calurosa en el aire que lo envuelve:

El incesto representado por un señor de levita
Recibe las felicitaciones del viento caliente del incesto

(Moro, 2002, p. 69)

En el poema "A vista perdida", se describe metonímicamente la castidad bajo las faldas de una mujer haciendo referencia a la Virgen, pero rodeada de seres estrambóticos: "… una mujer violenta se remanga las faldas y enseña la imagen de la Virgen acompañada de cerdos coronados con triple corona y moños bicolores" (Moro, 2002, p. 73). Hay una clara afinidad entre estos versos y aquellas imágenes de *Viridiana* (1961), película de Luis Buñuel que sin ser surrealista sí muestra imágenes provocadoras de espíritu surreal, como aquellas en las que unos personajes humildes, entre los que se cuentan ciegos, cojos y hombres desdentados, posan en una mesa imitando la composición de la obra pictórica "La última cena" de Leonardo da Vinci para ser retratados por una mujer, quien en lugar de hacerlo, alza su falda y enseña su entrepierna.

Notemos cómo se describe a aquellos cerdos que rodean la entrepierna virginal de la mujer violenta. Están dotados de características propias de los seres humanos, que triunfan en competencias deportivas ("coronados con triple corona") o que tienen una cabellera que les permite hacerse distintos arreglos ("moños bicolores"). Lo que se trasluce en aquellos versos es el delirante contacto bestial pero a la vez humano entre lo femenino y lo masculino, lo que refuerza el costado sacrílego hacia el cristianismo de *La tortuga ecuestre*, porque, tal como lo señala Bezançon (2004), "la sexualidad conecta al hombre con el mundo animal. Quienes consideran sospechoso al cuerpo o lo desprecian, tales como los predicadores cátaros, diabolizan la sexualidad" (p. 88).

Asimismo, la mujer también se encuentra representada con poderes mágicos en el poemario de Moro. En "Varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre", encontramos este pasaje:

Una cabellera desnuda flameante en la noche al mediodía
en el sitio en que invariablemente escupo cuando
se aproxima el Angelus

(Moro, 2002, p. 96)

La mujer sin ropa, también referida vía la sinécdoque a partir de su pelo ("cabellera desnuda flameante"), logra hacer convivir la noche y el cielo ("en la noche al mediodía"), pero lo hace de tal forma que el yo, a todas luces masculino, se ubica en una posición que le permite escupir mientras escucha el canto de una oración religiosa cada vez más próxima ("en el sitio en que invariablemente escupo cuando se aproxima el Angelus"). La dimensión profana en *La tortuga ecuestre* permite esa liberación del cuerpo que más bien se ve reprimido en *Un perro andaluz*.

3.4. Las ventanas del deseo

La visión corporal en *Un perro andaluz* y *La tortuga ecuestre* se da también a través de ventanas. En la secuencia inicial de la película, el personaje de Luis Buñuel cruza un ventanal que da hacia un balcón. Al mirar la luna, siente un influjo, a la manera de un licántropo, que lo lleva a cortar el ojo de la mujer. Momentos después, ella misma se ve atraída por el hombre de la bicicleta que cae en la calle, o por la mano mutilada que observa en la pista desde el segundo piso de su casa, observando todo desde una ventana. En otro pasaje de este capítulo, se describió cómo el hombre que desde esa misma ventana ve a alguien andrógino arrollado por un automóvil siente un impulso que lo lleva a atacar sexualmente a aquella mujer. La ventana en el cortometraje del español abre la mirada hacia imágenes absurdas y siniestras, que a la vez libidinizan el cuerpo. La mirada de lo tanático tiende a estimular lo erótico.

Las ventanas en *La tortuga ecuestre* también dan cuerpo al deseo. Veamos la función que cumplen en el poema "El mundo ilustrado":

> Igual que tu ventana que no existe
> Como una sombra de mano en un instrumento fantasma
> Igual que las venas y el recorrido intenso de tu sangre
> Con la misma igualdad con la continuidad preciosa que
> me asegura idealmente tu existencia

(Moro, 2002, p. 74)

La ventana de "Un mundo ilustrado" no es una pretendidamente real, sino una a todas luces inmaterial y onírica, tanto así que se establece un símil con otro fenómeno inconcreto:

"como una sombra de mano en un instrumento fantasma". No obstante, esa ventana se califica como igual a la poderosa circulación sanguínea del enunciatario amado ("Igual que las venas y el recorrido intenso de tu sangre"), consistente a su vez en una cautivadora continuidad que confirma la presencia ideal del objeto deseado.

Salvo la mirada ascendente, hacia la luna, en la primera secuencia de *Un perro andaluz*, las miradas a través de la ventana en la película son descendentes, se orientan hacia eventos que ocurren en una pista. *La tortuga ecuestre* más bien moviliza lo corporal hacia el cielo. Eso se percibe en el poema "El humo se disipa":

> Tu aliento es como la mejor mañana fresca de olor de
> aves y de mar un velamen cruza veloz la foresta interdicta
> de tu aliento donde los pájaros se columpian picoteando
> estrellas mientras un galope tendido de gacelas transtorna
> las flores y las convierte en piedras de luna y el silencio
> recorre la escala de tu aliento de fuente y de montaña ne-
> vada

(Moro, 2002, p. 79)

Apreciemos cómo la descripción del aliento del enunciatario está compuesta no sólo de figuras aviares y marítimas, sino también celestiales, con sus pájaros que picotean estrellas o gacelas que con su galope convierten flores en piedras de luna, transformando así figuras terrestres en estelares. Dicho aliento también es ascendente por ser "de montaña nevada". La ventana en "La tortuga ecuestre" hace ver hacia arriba la fusión entre el mar y el cielo. En "Oh furor el alba se desprende de tus labios" encontramos el siguiente pasaje:

> Vuelves en la nube y en el aliento
> Sobre la ciudad dormida
> Golpeas a mi ventana sobre el mar
> A mi ventana sobre el sol y la luna
> A mi ventana de nubes
> A mi ventana de senos sobre frutos ácidos
> Ventana de espuma y oleaje
> Sobre altas mareas vuelven los peñascos en delirio y la alucina-
> ción precisa de tu frente

(Moro, 2002, p. 75)

La presencia del enunciatario se ubica encima de una ciudad que duerme, y que golpea una ventana que no solo está sobre el mar, sino también mucho más arriba ("sobre el sol y la luna"): rodeada de nubes pero también de espuma y oleaje. El objeto amoroso es una presencia gigante pero a la vez alucinatoria, con una frente que entra en contacto con altas mareas y peñascos. Si la ventana en *Un perro andaluz* se concentra en cuerpos, o fragmentos de él, que emergen en espacios urbanos y cotidianos (la mujer que ve tras un ventanal a un hombre de apariencia extraña, vestido con manteletes blancos, conduciendo una bicicleta; que al lado de otro hombre, a través del mismo ventanal, ve en la pista a una mujer de apariencia masculinizada moviendo con un bastón una mano mutilada; o ese hombre viendo del mismo modo el choque automovilístico que sufre aquel personaje andrógino); en *La tortuga ecuestre* da acceso a una corporalidad de extensión natural y fabulosa, que absorbe todo lo que está dentro del planeta y más allá de él.

Si las miradas de lo celestial o lo tanático en *Un perro andaluz* dan lugar a que los personajes actúen violentamente al interior de una espacialidad cerrada (cortar el ojo de una mujer después de observar la luna, o mirar y atacar a esa fémina sexualmente, al interior de una habitación); en *La tortuga ecuestre* dichas miradas permiten viajar a todos los senderos de la Tierra y del espacio exterior que lo rodea. Lo que anima dichas miradas es el cuerpo del objeto de deseo, que tal como se señaló en otro pasaje de la tesis, se entiende como mundo, como totalidad en la cual, y solo en la cual, el yo se siente vivo.

Esas miradas de *La tortuga ecuestre* inclusive permiten ver el mismísimo infierno, como se nota en "Batalla al borde de una catarata":

> Una boca de piedra y ese brillo que a veces me rodea
> Para explicarme en letra muerta las prolongaciones mis-
> teriosas de tus manos que vuelven con el aspecto
> amenazante de un cuarto modesto con una cortina
> roja que se abre ante el infierno
> La sábana el cielo de la noche
> El sol el aire la lluvia el viento
> Sólo el viento que trae tu nombre

(Moro, 2002, p. 82)

3.5. Las manos y el erotismo

Las manos son una presencia tan misteriosa e inquietante en el poemario de Moro como en el corto de Buñuel, en el que pueden aparecer, como ya se ha indicado, mutiladas o agujereadas. En "Batalla al borde…" retornan amenazantes como un "cuarto modesto" que posee una cortina roja que se prolonga hacia el territorio del fuego pecaminoso. Aquella habitación en la que los personajes de *Un perro andaluz* se encuentran también es como una habitación sencilla que a través de la ventana permite ver imágenes de connotación infernal pero reprimida: la mano mutilada de sugerencias onanistas, o la caja que contiene una figura masculina como la corbata, aunque protegida por la ya referida mujer de apariencia andrógina. Las manos que agitan una coctelera en algunos encuadres que aparecen en *Un perro andaluz*, representan, según Talens (2010), al acto masturbatorio: "Las dos manos que agitan la coctelera […] pueden por ello producir el efecto de rebelión ante lo que se considera la irrupción del otro –padre o adulto- como censurador del llamado 'vicio solitario'" (p. 103).

La masturbación o la homosexualidad reprimida se iluminan con la proyección cinematográfica de *Un perro andaluz*. En unos versos del poema VI de "El fuego y la poesía", el yo se encuentra en una posición similar al del Buñuel que aparece al inicio del cortometraje:

> En vano cierro las ventanas
> Miro la luna
> El viento no ha cesado de llamar a mi puerta
> La vida oscura empieza

(Moro, 2002, p. 92)

Como al inicio de *Un perro andaluz*, mirar la luna da lugar a que una vida oscura empiece, aquella en que cerramos los ojos y soñamos. Ese reino de sombras en el que se sumerge el cuerpo cuando duerme, se conecta en la poesía de Moro con la indefinición sexual, si nos ceñimos al carácter inmanente que implica un análisis del recorrido generativo [20]: es una oscuridad que esconde el género, que prescinde de la definición masculina o femenina del objeto de deseo, lo que también tiene una carga anticristiana tomando en cuenta que "la

tradición cristiana se ha mostrado siempre muy apegada al respeto de esa diferencia entre los sexos" (Bezançon, 2004, p. 91). Por eso, a propósito de esa poesía, Mariela Dreyfus (1998) destaca que "así, la identidad ya no se configura en base a la disyuntiva homosexual/heterosexual, ni a las posturas asumidas en la cópula: arriba/abajo; adelante/atrás" (p. 29)[21]. La afirmación de Dreyfus también se conecta con la noción de "lo semiótico" según Kristeva, en tanto justamente remite a una instancia en la cual, a la manera de un recién nacido, no distingue entre identidades masculinas o femeninas. Si la película de Buñuel usa la luz para exhibir figuras corporales andróginas (y también masturbatorias); *La tortuga ecuestre* usa, entre otras, la figura de la sombra para ocultar rastros de un deseo potencialmente homosexual.

3.6. La mujer y la violencia

Para Georges Bataille (1992), el erotismo es un acto de violencia. Pero sobre todo uno en que se transgrede la belleza femenina:

> De lo que se trata es de profanar ese rostro, su belleza. De profanarlo, primero, revelando las partes secretas de una mujer, después colocando ahí el órgano viril. Nadie duda de la fealdad del acto sexual. Que las situaciones varíen según los gustos y los hábitos, no puede hacer que generalmente la belleza (la humanidad) de una mujer no concurra a hacer sensible –y chocante- la animalidad del acto sexual. La belleza importa, en primer lugar, porque la fealdad no puede ser mancillada y porque la esencia del erotismo es la mancha. La humanidad significativa del interdicto es transgredida en el erotismo. Es transgredida, profanada, mancillada. Cuanto mayor es la belleza, mayor es la mancha. (Bataille, 1992, p. 202).

Ya se ha descrito cómo en *Un perro andaluz* aparece un hombre que se aproxima con fuerza y gestos animales hacia una mujer, a la que busca atacar sexualmente. El hombre como bestia y la mujer como presa es una imagen que también está muy presente en *La tortuga ecuestre*. En el poema "Varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre" encontramos los siguientes versos:

> En el empobrecimiento progresivo y luminoso de un ti-
> gre que se vuelve translúcido sobre el cuerpo de una
> mujer desnuda
> Una mujer desnuda hasta la cintura
>
> (Moro, 2002, p. 96)

El tigre aparece como una figura de luz, que se va debilitando, pero que a la vez está sobre el cuerpo de una mujer con sus zonas íntimas inferiores descubiertas ("Una mujer desnuda hasta la cintura"), trasluciéndola, dejándola ver. Asimismo, las mujeres son objeto de violencia en "La vida escandalosa de César Moro":

> En la visión aterradora que persigue al hombre al acercarse
> la hora entre todas pasmosa del mediodía
> Cuando las bailarinas hirvientes están a punto de ser
> decapitadas
> Y el hombre palidece en la sospecha pavorosa de la aparición
> definitiva trayendo entre los dientes el oráculo
> legible como sigue […]
>
> (Moro, 2002, p. 94)

Lo bestial es indesligable de la representación femenina tanto en *Un perro andaluz* como en *La tortuga ecuestre*. En "La vida escandalosa de César Moro" se refiere un hombre asediado por una visión terrorífica, a una hora pasmosa y de mediodía, en la que unas bailarinas que hierven perderían la cabeza (lo caliente, en un sentido corporal y sexual, se asocia a la corporeidad femenina, destinada además a la destrucción). Mientras tanto, dicho hombre, como un animal, lleva entre los dientes, como si fuera un hocico, un oráculo, que entre otras cosas, dice:

> *Una navaja sobre un caldero atraviesa un cepillo de cerdas de dimensión ultrasensible; a la proximidad del día las cerdas se alargan hasta tocar el crepúsculo; cuando la noche se acerca las cerdas se transforman en una lechería de apariencia modesta y campesina. Sobre la navaja vuela un halcón devorando un enigma en forma de condensación de vapor; a veces es un cesto colmado de ojos de animales y de cartas de amor llenas con una sola letra; otras veces un perro laborioso devora una cabaña iluminada por dentro. La obscuridad envolvente puede interpretarse como una ausencia de pensamiento provocada por la proximidad invisible de un estanque subterráneo habitado por tortugas de primera magnitud.* (Moro, 2002, p. 94)

El oráculo profetiza un futuro surreal. Coincidentemente, y al igual que en *Un perro andaluz*, la navaja es la figura que avizora lo que ocurrirá: sobre una presencia hirviente (un caldero) atraviesa un cepillo con cerdas que cerca al día se alargan hasta tener un vínculo táctil

con el crepúsculo; y de noche, mágicamente se convierten en una lechería simple y campestre. Sobre esas misteriosas imágenes oníricas, se describen figuras animales: un halcón que devora un enigma a la manera de una condensación de vapor, que así se convierte en "objetos sólidos": en un cesto compuesto de ojos animales, y en cartas de amor escritas con una sola letra. Es decir, estamos ante un ave que se alimenta de visiones bestiales y de expresiones de amor que reducen lo verbal a lo mínimo (una única letra). La lectura, acto racional, se minimiza en esas cartas románticas. Pero, el halcón, al deglutir todo ello, lo hace desaparecer.

Esos "objetos sólidos" recuerdan los de aquella escena de *Un perro andaluz*: dos libros que de pronto se convierten en pistolas, con las cuales un hombre dispara a otro. Así, la emoción violenta reemplaza a la razón lectora. Pero volviendo al "oráculo" del poema de Moro, nuevamente siguen apareciendo figuras animales, como la de un perro trabajador que devora una cabaña "iluminada por dentro". Aquí también tenemos a una figura zoológica que destruye lo construido racionalmente por el hombre. Por ello, el oráculo al final describe una oscuridad envolvente y que rehúye del pensamiento, gracias a la cercanía "invisible" de un estanque subterráneo de tortugas de "primera magnitud". Lo líquido y lo animal se siguen asociando al mundo de lo onírico como entidades extraordinarias.

En términos semisimbólicos, si la figura del /halcón/ devora un cesto con ojos animales, deglute la mirada salvaje y bestial, así como las cartas de amor de una sola letra, que aminoran en ese sentido lo racional, es un ave que representa un antagonismo hacia el discurso surrealista, que justamente euforiza lo irracional, lo impulsivo. Es decir, dicho ser aéreo, al ponerse en contra de lo irracional, al "destruirlo", al "comerlo", se pone del lado de lo racional, o en términos de Kristeva (1974), de "lo simbólico". Por oposición, las /tortugas/, pertenecen a un ámbito acuático y subterráneo (el estanque), que además es cercano a una oscuridad reinante, que se entiende como carente de pensamiento.

Las /tortugas/ son animales que aparecen como parte de un orden líquido e ilógico ("ausencia de pensamiento", dice el poema), próximo a una oscuridad envolvente, como es aquella oscuridad reinante de la noche, cuando se duerme. En esa vía, dichos animales ocupan la posición surrealista, la de lo irracional o "lo semiótico". El /perro/ más bien oscila entre los extremos representados por el /halcón/ y las /tortugas/: el can aparece como un ser que está entre lo aéreo y lo subterráneo, está al ras de la tierra y al devorar los artificios humanos (la

cabaña y la luz instalada en su interior) niega lo "racional", niega "lo simbólico", es la criatura que simboliza la transición hacia "lo semiótico":

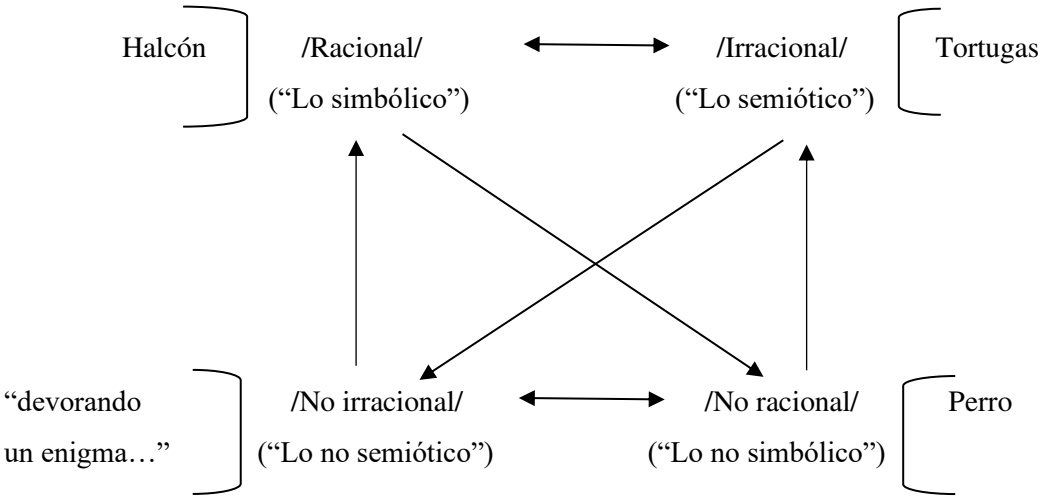
/Halcón/ vs. /Perro/ vs. /Tortugas/

/Aéreo/ vs. /Terrenal/ vs. /Subterráneo/

/Racional/ vs. /No racional/ vs. /Irracional/

/"Lo simbólico"/ vs. /Lo "no simbólico"/ vs. /"Lo semiótico"/

En el plano de la expresión, el /halcón/ se opone al /perro/ y a las /tortugas/, del mismo modo que en el plano del contenido lo /aéreo/ se opone a lo /terrenal/ y lo /subterráneo/; lo /racional/ a lo /no racional/ y lo /irracional/; /"lo simbólico"/ a lo /"no simbólico"/ y a /"lo semiótico"/. Todo ello puede verse claramente graficado en el cuadrado semiótico, con la figura transitoria del /perro/ justamente como negadora de lo racional o de "lo simbólico":



Del mismo modo que las flechas indican que la acción del /perro/, caracterizada por lo "no racional" o "no simbólico" es la transición hacia "lo semiótico" o "lo irracional"; el acto de devorar ese "enigma en forma de condensación de vapor", que deviene en "objetos sólidos" de mirada salvaje ("cesto colmado de ojos de animales") y que atenúan la racionalidad verbal ("cartas de amor llenas con una sola letra"), niega "lo irracional", "lo semiótico", para abrirse hacia "lo racional" o "lo simbólico".

Pero el estado final en el "oráculo" del poema, y por lo tanto en el cuadrado semiótico, es el del estanque habitado por tortugas "de primera magnitud". Si la visión del cuerpo en *Un perro andaluz* expresa la represión del deseo; en *La tortuga ecuestre* plasma más bien su libertad, una libertad a veces líquida, a veces pasional y feroz.

Capítulo IV

Cuerpos en la poesía surrealista francesa

El profundo análisis del cuerpo representado en *La tortuga ecuestre* y *Un perro andaluz* nos lleva a la siguiente interrogante: ¿tanto la poesía como el cine surrealistas establecieron una misma visión icónica de lo corporal? Si se dirige la mirada hacia la obra poética del fundador del surrealismo, André Breton, se notará que el cuerpo se configura de forma casi idéntica al del poemario de César Moro; es decir, se coloca al lector ante un *cuerpo-envoltura* que explota y se disemina en el universo y se aleja más bien del *cuerpo-envoltura* mundano, reprimido, obstaculizado, castrado que reina en el cortometraje de Luis Buñuel.

En un pasaje anterior de la tesis se había referido a "La unión libre" (1931) como uno de los poemas más corporales de Breton, que se cierra con los siguientes versos[22]: "Mi mujer ojos de leño siempre bajo el hacha/Ojos de nivel de agua de nivel de aire de tierra y de fuego"[23]. En esa clausura se puede apreciar cómo los ojos de la mujer del texto poético adquieren una condición objetual y sólida (son "de lecho siempre bajo el hacha"), pero a la vez concentran los llamados cuatro grandes elementos de la naturaleza, dado que son de nivel de agua, aire, tierra y fuego. Lo que ha expuesto el análisis de *La tortuga ecuestre* en páginas anteriores y en relación con poemas surrealistas como el de Breton, es cómo prevalece en este tipo de poesía aquella perspectiva budista en la cual la composición de la naturaleza está concentrada en el cuerpo.

En términos tensivos, el cuerpo de "La unión libre" tiende hacia la *amplificación*, con una intensidad tónica extiende su *envoltura* hacia una fabulosa espacialidad que puede ser marítima, terrenal y aérea, tal como sucede en el poemario de Moro. Los siguientes versos reflejan lo antes expresado: "Mi mujer boca de escarapela y de ramillete de estrellas de última magnitud", "Dientes de huellas de ratón blanco sobre la tierra blanca", "Lengua de piedra increíble", "Mi mujer hombros de champaña/Y de fontana con testas de delfines bajo el hielo", "Mi mujer … De noche de San Juan", "Brazos de espuma de mar y de esclusa/Y de alianza de trigo y molino", "Mi mujer piernas de fuegos artificiales", "Mi mujer nalgas de greda y de amianto", "Mi mujer sexo de alga y de bombones antiguos" [24]. La boca de la mujer es estelar;

los dientes remiten a lo terrenal; la lengua es mineral; los hombros y los brazos se alojan en una dimensión acuática o vegetal; las piernas tienen un impulso ascendente, luminoso y celestial; las nalgas son terrenales y minerales; el sexo es submarino y los ojos también son líquidos. Es decir, la mujer como cuerpo construido en "La unión libre" es un mundo en el que se introduce el yo, porque dicha mujer posee una corporeidad que se extiende desde el agua, y la tierra hasta el cielo, contiene los cuatros grandes elementos de la naturaleza ya referidos.

No obstante, hay que recordar que en *Un perro andaluz* los ojos también son líquidos como en Moro y Breton, aunque a diferencia abren una *mira* tónica hacia cuerpos enfrentados a *actantes de control* femeninos que debilitan su intensidad animal, la *atonizan*: la mujer que huye cuando un hombre desea poseerla sexualmente, y que con sus gestos faciales hace *mutar* la boca de dicho personaje masculino en un vello similar al púbico; o aquella otra desnuda, con un cuerpo que gradualmente desaparece mientras es tocada por un hombre que se desploma por las balas que ha recibido. Si en el cortometraje de Buñuel estamos ante un "yo" masculino que se encuentra ante un objeto de deseo femenino y esquivo; en Moro y Breton el yo vive más bien al interior de su objeto de deseo, como si este fuera un cuerpo de rasgos femeninos o en todo caso sexualmente ambiguos. Del mismo modo que en Breton los brazos son una e*nvoltura* que deviene en "espuma de mar", la imagen de una axila en *Un perro andaluz* es *envoltura* que se transforma en la figura de un erizo marítimo. Sin embargo, el cuerpo en el cortometraje de Buñuel no llega a tener la capacidad de asimilar en su construcción icónica todos los elementos de la naturaleza antes referidos.

Esa retórica del cuerpo como totalidad no solo es común entre César Moro y André Breton, sino entre muchos otros poetas que tomaron el lenguaje de la poesía surrealista en Francia, como es el caso de Roger Gilbert-Lecomte y su poema "Los cuatro elementos":

> Si digo Fuego mi cuerpo está envuelto en llamas
> Digo Agua y el océano viene a morir a mis pies
>
> Nave vacía sumergida en un cristal sólido
> Momia hueca aprisionada por los hielos y entonces digo aire
>
> Digo Tierra y el náufrago echa raíces y se duerme
> Bajo las hojas al viento del árbol de su cuerpo

> Con su boca el ensueño engendra una rama de oro
> Con su boca terrosa que exhala los pulmones
> Estruendoso follaje enfrentado al cielo
>
> Rojas mieses al sol de medianoche y de muerte[25]
>
> (traducción de Pellegrini, 2012, pp. 289-290)

El yo de "Los cuatro elementos" es un cuerpo compuesto y rodeado de fuego, y sobre sus pies puede morir el agua del océano. Es una corporeidad con competencia divina y apocalíptica, a diferencia de la de Buñuel, que se ve muerta, como unos cadáveres introducidos en la arena, cerca del mar, durante la parte final de su cortometraje. Al "náufrago" se le atribuye un "cuerpo árbol", es decir, un *cuerpo-envoltura* de superficie humana que se deforma hasta convertirse en vegetal, al echar raíces sobre la tierra y dormir bajo sus hojas "al viento". Además, sus pulmones son un "estruendoso follaje enfrentado al cielo". Es decir, su cuerpo se *amplifica*, como *cuerpo-punto* se dirige con gran potencia sonora hacia una zona superior del mundo. En cambio, los cuerpos de la última escena de *Un perro andaluz* como *cuerpos-puntos* se ven movilizados hacia una zona inferior e inerte, la arena.

Una representación semejante del cuerpo encontramos en el poema "El fondo de nuestro corazón" de Paul Éluard, a través del cual la visión del mundo (de sus espacios, de su clima, de sus elementos, de su tiempo) se concentra en un órgano interior vital, el corazón. A continuación, el poema casi en su integridad:

> En el fondo, el fondo de nuestro corazón, un bello día, el bello día de tus ojos continúa. Los campos, el verano, el bosque, el río. El río solo anima la aparición de cumbres. Nuestro amor es el amor a la vida, el desprecio a la muerte […]. En tus ojos, un solo día, sin crecimiento ni fin, un día sobre la tierra, más claro en colmada tierra que las rosas mortales en las fuentes del mediodía.
> En el fondo de nuestro corazón, tus ojos más allá de todos los cielos, su corazón de noche. Flechas de alegría, matan el tiempo, matan la esperanza y el arrepentimiento, matan la ausencia.
> La vida, sólo la vida, la forma humana alrededor de tus ojos claros[26].

En el poema de Éluard, el corazón es un *cuerpo-cavidad* porque deviene en *campo de presencia* que contiene distintos *horizontes de campo* que son los que caracterizan el mundo que rodea al ser humano: horizontes temporales (día, noche, verano) y espaciales (bosque, cumbres, cielo, río). El texto poético afirma que en el fondo del corazón hay un "bello día" que

pertenece a los ojos del *enunciatario enunciado* al se dirige el poema (“el bello día de tus ojos continúa”). Los ojos de este poema dan nacimiento al día del mundo que se crea en el corazón, y en ese sentido cumplen la misma función que en *La tortuga ecuestre* y *Un perro andaluz*, textos en los cuales los globos oculares son el despertar hacia un nuevo mundo, de espíritu surrealista. La diferencia está en que los ojos en las obras referidas de Moro y Buñuel no funcionan como *cuerpos-cavidades* por su naturaleza de ser *cuerpos sin órganos*, tal como se explicó en el capítulo anterior. Los ojos en el poema de Éluard en cambio son un actor semiótico que deja en el corazón, en su interior, la huella de una *agitación*: la de los tiempos y de los espacios en los que vive la humanidad.

Volviendo a Breton, se nota cómo en muchos de sus versos los ojos son el puente con el cielo, con lo ascendente. Eso puede percibirse en su poema “Monsieur V”, en el cual encontramos el siguiente fragmento:

> El niño de capa con cintas
>
> El niño que acaricia la mar
>
> Mientras crece
> Se contempla en una concha nacarada
> el iris de sus ojos es la estrella
> de la cual hablaba

(Breton, 1993, p. 53)

Se describe un niño que tiene un contacto físico con la mar, figura de “lo semiótico”, quien además crece en ese ámbito acuático, como un feto inmerso en el líquido amniótico a la manera del yo de algunos poemas de *La tortuga ecuestre.* Al contemplarse en un objeto propio de dicho ámbito (“concha nacarada”), se afirma que “el iris de sus ojos” es “la estrella de la cual hablaba”. La mirada de lo líquido y descendente hace descubrir lo celestial y ascendente al igual que en Moro. Recordemos que en *Un perro andaluz*, en sus primeros encuadres, se crea una conexión semejante: un símil entre la imagen de la luna y las nubes que pasan sobre ella, y el encuadre del ojo de la mujer, que a la manera de la luna, un objeto pasará también por encima de él: una navaja que lo cercenará. Pero de esa visión celestial del cuerpo pasamos a una visión

más bien terrenal de lo humano y corpóreo, hasta el punto de verlo casi sepultado en la arena al final de la cinta de Buñuel.

Otro poeta que participó del movimiento surrealista y que dio un protagonismo a la representación del cuerpo fue Antonin Artaud. En su poema "El árbol" es la figura del corazón como *envoltura* la que adquiere una mayor importancia:

> Ese árbol y su estremecimiento
> bosque sombra de llamadas
> de gritos
> como el corazón oscuro de la noche.
> […]
> Un corazón que estalla, una estrella dura
> que se dobla y se fusiona con el cielo,
> el cielo despejado que se divide
> a la llamada del sol sonante […][27]

Por un lado, el corazón se usa como símil nocturno y sombrío de un árbol de temblores sonoros; por otro, se le califica como una estrella dura mezclada con el cielo. En otras palabras, si por un lado el corazón actúa como e*nvoltura* que *muta* en entidad vegetal, por otro esa misma e*nvoltura* explota hasta ser un híbrido celestial, que a la vez y por lo tanto funciona como *cuerpo-punto* de dirección superior, que se *amplifica*. Los cuerpos en Breton, Éluard y Artaud no son *cuerpos sin órganos* tal como sucede en el caso de *La tortuga ecuestre* de César Moro. Sin embargo, sus músculos internos, como por ejemplo el corazón, son un *cuerpo-punto* que siguen el mismo desplazamiento universal recorrido por el poemario peruano.

4.1. La discontinuidad de los ojos

Volvamos a los ojos. Éstos, en efecto, tienden a ser un medio de descubrimiento en la poesía surrealista, tal como ocurre en "La igualdad de los sexos", poema que también pertenece a Paul Éluard, y en el que los órganos visuales, además de vincularse a figuras minerales y acuáticas, son de una belleza desconocida:

> Tus ojos han vuelto de un país despótico
> Donde nadie jamás supo lo que es una mirada

Ni conoció la belleza de los ojos,
belleza de las piedras,
La de las gotas de agua, de perlas en alacenas,
Piedras desnudas y sin esqueleto, oh estatua mía,
El sol deslumbrador te hace de espejo
Y si finge obedecer a las potencias de la noche
Es porque está cerrada tu cabeza, oh estatua abatida
Por mi amor y por mis ardides de salvaje.
Mi deseo inmóvil es tu último apoyo
Y te llevo sin batalla, oh imagen mía,
Diestra en mi debilidad y presa en mis cadenas [28].

Son ojos que también funcionan como *cuerpos-puntos* discontinuos al no desplazarse desde un cuerpo humano sino desde un territorio autoritario ("país despótico"), en el cual no se conoce ni "una mirada" ni "la belleza de los ojos". ¿Cómo son esos ojos? Poseen "la belleza de las piedras, la de las gotas de agua, de perlas en alacenas"; es decir, están dotados de una belleza mineral, pero también acuática. Es de perlas, objetos ubicados en conchas, las cuales tienen un nombre asociado al órgano sexual femenino. Retomando los conceptos referidos de Julia Kristeva (1974), los ojos son incomprendidos en el país despótico, porque se aproximan más al orden de "lo semiótico", que se conecta a lo femenino, tal como ocurre con los ojos en *La tortuga ecuestre* y *Un perro andaluz,* lo que se explicó en extenso en el capítulo anterior.

Los ojos permiten descubrir porque iluminan, como sucede también en el poema "Tomar partido" de Louis Aragon:

Bailo en medio de los milagros
Mil soles pintados sobre el suelo
Miles de amigos Mil ojos o monóculos
Me iluminan de sus miradas
Lágrimas de petróleo en la carretera
Sangre perdida desde los hangares[29]

El yo insertado por Aragon es *cuerpo-punto* que se moviliza, es dinámico, danza, inmerso en un contexto que trasciende las leyes de la naturaleza y que puede surgir desde un sobrenatural orden divino. El cuerpo en este poema de Aragon, a diferencia del que aparece en otros poemas surrealistas, excepcionalmente está sujeto a la tierra, es descendente. El texto

señala que hay "mil soles" que se encuentran pintados sobre el suelo. Curiosamente, el yo se ubica en una posición inferior en la cual se siente iluminado por las miradas de "miles de amigos", que equivalen según la sintaxis del poema a "mil ojos o monóculos". Apreciemos que en este poema la mirada, al iluminar, es el elemento también creador en un sentido deífico, dado que pinta "mil soles" sobre el suelo. Si a diferencia de muchos poemas surrealistas el cuerpo de "Tomar partido" es descendente y no ascendente, sí coincide en representar a los ojos como engendradores de astros y otros fenómenos celestiales. Esos son los luminosos "milagros" en los cuales el yo baila, razón por la cual se encuentra en un orden eufórico, a diferencia de otros espacios que no reciben esas miradas de luz, y que por eso más bien son disfóricos, como la carretera, por la cual pasan "lágrimas de petróleo", y los hangares, afectados por "sangre perdida". Dichos espacios hacen que el cuerpo funcione por *adición* al conectar las figuras de las lágrimas y la sangre con "escenarios" artificiales, de carácter urbano. Esa *adición* se *atoniza* a diferencia de la tonificación que sufre en los cuerpos de *La tortuga ecuestre* y *Un perro andaluz*, que se desarrolla por un contacto violento con algún objeto en el poemario de Moro, o por la represión de un poderoso deseo sexual en el cortometraje de Buñuel, lo que ya se ha explicado anteriormente.

4.2. Ventanas y otros objetos

Estas resonancias hinduistas también las podemos identificar en el poema "Noche" del ya referido Artaud. Al inicio y al final del poema estamos ante una ventana que actúa como medio escópico, a la manera de una figura que permite visibilizar un potencial objeto de deseo, una mujer desnuda, lo que habíamos apreciado en los textos analizados en el capítulo anterior:

> […]
> en la avenida una ventana
> nos revela una mujer desnuda.
> […]
> En la calle solo una ventana
> […]
> En la ventana la mujer sexuada
> somete su vientre a discusión [30]

(traducción de Pellegrini, 2012, p. 72-73)

Por otro lado, el universo en el poema "Noche" de Artaud también posee capacidades corporales, como respirar ("respira la noche entera"), y lo hace en medio de los odres de sábanas "hinchadas", en los que el poeta siente que sus cabellos "crecen y se multiplican". Los cabellos tanto en *La tortuga ecuestre* como en *Un perro andaluz*, tal como ya se había indicado, remitían a la visión del cuerpo como animal. Pero lo ascendente, lo nocturno, es lo que lo permite en el poema de Artaud que el cuerpo ascienda y su *envoltura mute* con el cielo nocturno, al estilo de la luna llena que aparece en la primera secuencia de la película de Buñuel, insertada como símil del ojo de la mujer cortado con una navaja, pero que a la vez tiene un influjo animal sobre el personaje masculino que usa aquel objeto filoso. Lo animal en Artaud y Buñuel de manera transitoria o intermitente se asocia a un cielo entendido como cuerpo:

> En los odres de las sábanas hinchadas
> en los que respira la noche entera
> el poeta siente que sus cabellos
> crecen y se multiplican
>
> (traducción de Pellegrini, 2012, p. 72)[31]

4.3. Cuerpos dadá

No es común que, tal como suele ocurrir en *La tortuga ecuestre* y *Un perro andaluz*, los cuerpos de la poesía surrealista francesa sean *cuerpos sin órganos*. En ese aspecto, conservan los rasgos de la representación corporal que ya presentaba el dadaísmo, vanguardia que la precedió y en la que además aparecen los primeros textos automáticos (Nadeau, 1972: 65). Eso puede notarse justamente en el poema de Tristán Tzara, uno de sus exponentes más célebres, llamado "Canción Dada":

> I
> la canción de un dadaísta
> que tenía dadá en el corazón
> cansaba demasiado su motor
> que tenía dadá en el corazón
>
> el ascensor llevaba un rey
> pesado frágil y autónomo

cortó su gran brazo derecho
lo envió al papa en roma

por ello
el ascensor
ya no tenía dadá en el corazón
coman chocolate

laven su cerebro
dadá
dadá
beban agua

II
la canción de un dadaísta
que no era alegre ni triste
y amaba una bicicleta
que no era alegre ni triste

pero el esposo el primer día del año
sabía todo y en una crisis
envió al vaticano
sus dos cuerpos en tres valijas

ni amante
ni ciclista
eran ya ni alegres ni tristes
coman buenos cerebros

laven a su soldado
dadá
dadá
beban agua

III
la canción de un biciclista
que era dadá de corazón
que era por ello dadaísta
como todos los dadás de corazón

una serpiente llevaba guantes
cerró pronto la sopapa
se puso guantes de piel de serpiente
y fue a abrazar al papa

es conmovedor
vientre en flor
ya no tenía dadá en el corazón
beban leche de pájaro

laven sus chocolates
dadá
dadá
coman ternero[32]

El corazón es la figura corporal más importante del poema. Éste constantemente manifiesta que el acto de ser dadaísta implica ser "dadá en el corazón". Objetos como motores incluso funcionan como *cuerpos-cavidades*, dado que tienen "dadá en el corazón", es decir, están dotados de una *agitación* interior y humanamente corporal por parte de un actor semiótico que es un músculo vital y bombeador de sangre. Esa *agitación* del corazón es la que hace *mutar* los motores en *envoltura* humana, y en ese sentido la corporalidad dadaísta, por medio de sus insólitas aproximaciones entre lo maquinal y lo biológico, es claramente precursora de la corporalidad surrealista. La forma radical en que el dadaísmo quiebra las convenciones del lenguaje dotan a su poesía de un componente revolucionario, que se enfrenta a cualquier autoridad suprema, monacal o religiosa, a través de la violencia hacia el cuerpo o del juego macabro con éste ("el ascensor llevaba un rey/ pesado frágil y autónomo/ cortó su gran brazo derecho /lo envió al papa en roma"… "el esposo el primer día del año sabía todo y en una crisis envió al vaticano sus dos cuerpos en tres valijas"). Justo por eso, por contener esa presencia "de la realeza", el ascensor "ya no tenía dadá en el corazón", a pesar incluso de su acto mutilador.

El dadaísmo también antecede en su visión del cuerpo al surrealismo por buscar otra formar de entender el mundo. Por eso, aparecen pasajes del poema que plantean acciones que van en contra del empleo usual del cerebro ("laven su cerebro", "coman buenos cerebros"). La intervención sobre el cerebro es una intervención contra una parte del cuerpo asociada a la racionalidad, contra la cual el surrealismo batalló. Cuando el poema señala que "la canción de un biciclista/que era dadá de corazón/que era por ello dadaísta/como todos los dadás de

corazón", enfatiza, pone acento, tonifica una *mira* dadaísta como eminentemente pasional, afectiva, emocional. La figura del papa también se asocia a esas figuras de autoridad contra las que se rebela, porque se menciona una "serpiente" que "fue a abrazar al papa". Ello es descrito como "conmovedor/vientre en flor/ya no tenía dadá en el corazón": cualquier contacto corporal o afectuoso con una figura de autoridad religiosa expulsa lo dadá. En esa vía también se solicita al enunciatario lector alimentarse de lo animal. El texto de Tzara contiene expresiones de este tipo: "beba leche de pájaro", "coman ternero", aunque también de productos comestibles o líquidos: "coman chocolate", "beban agua". No estamos ante un *cuerpo-envoltura* que deviene en animal, como ocurre en numerosos textos surrealistas, pero sí ante un *cuerpo-cavidad* que deglute lo animal y que puede ejercer violencia contra figuras de poder.

4.4. Una cuestión de insectos y mujeres en Éluard

Esa presencia animal puede verse reflejada en insectos al interior de la poesía surrealista. En otro poema de Paul Éluard llamado "Max Ernst" el vínculo entre la corporeidad femenina y los insectos evoca las imágenes de *Un perro andaluz*:

> Al brillo de la juventud
> De las lámparas encendidas con retardo
> La primera muestra senos que matan a los insectos rojos[33]
>
> (Traducción de Pellegrini, 2012, p. 142)

En dicho poema, una lámpara muestra senos "que matan a los insectos rojos"; es decir, estamos ante figuras corporales femeninas que al igual que en el cortometraje de Buñuel tienen una capacidad tanática ligada a los insectos, como las hormigas que escapan de la mano de un hombre en *Un perro andaluz* después de que éste ve a través de una ventana una persona atropellada en una pista. Sin embargo, los senos en el poema de Éluard actúan como *cuerpo-punto* que se desplaza a quitarle la vida a dichos animales; mientras que la mano referida del cortometraje de Buñuel actúa más bien como *cuerpo-cavidad* que siente la *agitación* de las hormigas que salen debido a que se vio con anterioridad y de manera excitada la persona que sufrió el accidente automovilístico.

4.5. La *envoltura* inmaterial

El cuerpo como *envoltura* inmaterial, del mismo modo que es importante tanto en *La tortuga ecuestre* como en *Un perro andaluz*, también lo es en el siguiente fragmento de un poema de René Char:

> Permanente invisible de cazas codiciadas,
> Cercano, cercano invisible tan cercano a mis dedos,
> Oh presa mía distante la noche en que me inclino
> Para un novel cuerpo a cuerpo [34].

El yo como cuerpo sensible en el poema de René Char reacciona ante una presencia que define como "invisible". Afirma que eso que es "invisible" está permanentemente expuesto a "cazas codiciadas", es decir que en tanto funciona como una entidad que se configura como deseada presa, es fuente de tónica intensidad para el cuerpo. Por otro lado, el poema enfatiza, redundando en la palabra "cercano", que lo "invisible" está muy próximo a sus dedos. Lo interesante es cómo a continuación dicha presencia inasible para la vista es descrita con una exclamación ("Oh") y calificada como "presa mía". Las palabras "cazas" y presa" instalan en el poema una isotopía figurativa animal, que a continuación transita a una isotopía figurativa corporal y erótica cuando dice: "distante la noche en que me inclino/ Para un novel cuerpo a cuerpo". Lo invisible y animal desembocan en *cuerpos-puntos* de contactos corporales distantes y nocturnos, se connota un deseo de un encuentro sexual al parecer imposible.

Esa ida de un cuerpo ausente, transparente o invisible también la podemos encontrar en la poesía de otro surrealista como Robert Desnos, como por ejemplo en pasajes de su poema llamado "Tanto soñé contigo":

> Tanto soñé contigo que pierdes tu realidad.
> ¿Todavía hay tiempo para alcanzar ese cuerpo vivo y besar
> sobre esa boca el nacimiento de la voz que quiero?
> Tanto soñé contigo que mis brazos habituados a cruzarse sobre
> mi pecho cuando abrazan tu sombra, quizá ya no podrían
> adaptarse al contorno de tu cuerpo.
> […]
> Tanto soñé contigo, tanto caminé, hablé, me tendí al lado de

> tu fantasma que ya no me resta sino ser fantasma entre
> los fantasmas, y cien veces más sombra que la sombra que
> siempre pasea alegremente por el cuadrante solar de tu vida[35]

(traducción de Pellegrini, 2012, p. 131)

El yo sueña con un objeto de deseo que pierde "su realidad". Aquí también se presenta a dicho objeto como una presencia distante, colocada ante la *captación* de un *cuerpo-punto* o *centro de referencia que* lo percibe como muy extenso en términos de distancia, muy lejano: "¿Todavía hay tiempo para alcanzar ese cuerpo vivo y besar sobre esa boca el nacimiento de la voz que quiero?". Incluso a ese objeto se le vincula con una sombra a la cual se puede abrazar ("mis brazos habituados a cruzarse sobre mi pecho cuando abrazan tu sombra"). Parte de la *envoltura* de ese objeto es inmaterial, una sombra, un *cuerpo-sombra.* Curiosamente, el yo refiere la posibilidad de convertirse en *cuerpo-sombra* también: "tanto caminé, hablé, me tendí al lado de tu fantasma que ya no me resta sino ser fantasma entre los fantasmas, y cien veces más sombra que la sombra que siempre pasea alegremente por el cuadrante solar de tu vida". El cuerpo del objeto de deseo se desmaterializa, como también lo hace el cuerpo del yo. Su *envoltura* como *cuerpo-sombra* también es un *cuerpo-espectral*, con una pronunciada extensión cuantitativa (ser "fantasma entre los fantasmas" o "cien veces más sombra que la sombra") que se aproxima al objeto de deseo.

Lo invisible, la sombra, lo fantasmal. Son figuras recurrentes en el surrealismo en cuanto a la representación del cuerpo. En el capítulo anterior ya se había apreciado esa clase de figuras en el poemario de César Moro, como por ejemplo en "El mundo ilustrado", en el que se establece un símil de sus venas y sangre con una ventana "que no existe" y con una "sombra de mano en un instrumento fantasma":

> Igual que tu ventana que no existe
> Como una sombra de mano en un instrumento fantasma
> Igual que las venas y el recorrido intenso de tu sangre

(Moro, 2002, p. 74)

En su poema “El fuego y la poesía III”, el objeto de deseo, a pesar de esta en el *dominio de la ausencia*, fuera del campo de presencia, genera una tónica intensidad animal en la *mira* del yo:

> Amo la rabia de perderte
> Tu ausencia en el caballo de los días
>
> (Moro, 2002, p. 89)

Esa mecánica, que se analizó en extenso en el capítulo anterior y que se vinculó en el muy específico caso de Moro con el masoquismo del llamado amor cortés, es la misma que está en los poemas citados de Char y Desnos. Solo ingresa en el *campo de presencia* la intensa sombra o reflejo de un objeto de deseo distante. Incluso la invisibilidad del objeto de deseo puede ser sumamente intensa.

En el poema de Moro “Varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre” lo animal también puede transformarse en un cuerpo de *envoltura* espectral y transparente:

> Como un espectro de perro de familia dinástica violenta
> y salitrosa […]
> En el empobrecimiento progresivo y luminoso de un tigre
> que se vuelve translúcido sobre el cuerpo de una
> mujer desnuda
>
> (Moro, 2002, p. 96)

En el caso de *Un perro andaluz* el *cuerpo-envoltura* inmaterial aparece en la escena en la que, después de que la mujer auxilia al hombre que cae de la bicicleta que manejaba, ella utiliza las prendas de él y las coloca en la cama, como la representación fantasmal del cuerpo masculino echado sobre el lecho. Pero en el caso de “Varios leones al crepúsculo…” encontramos una desmaterialización que hace de una *membrana translúcida* un *obstáculo absorbente* (Fontanille, 2008, pp. 291-292): el tigre, mientras se apaga gradualmente, concentra una luz que deja ver un cuerpo femenino y sin prendas. Es un animal que así remite a un deseo intenso o animal, mientras que el *cuerpo-envoltura* en la película de Luis Buñuel más bien remite a una *des-erotización* del cuerpo: se pierde la materialidad para reprimir el contacto

sexual. En otra escena de la película, una *membrana translúcida* a través del montaje de las imágenes sí representa una situación sexual, pero que termina siendo limitada: un hombre toca los senos cubiertos con ropa de una mujer, y mientras lo hace una disolvencia va reemplazando progresivamente la imagen del pecho por el de un trasero desnudo, como si se tratara de algo imaginado por el personaje masculino. Él no llega a concretar la fantasía de desnudar y poseer sexualmente ese cuerpo.

En una secuencia de *Un perro andaluz*, un hombre, después de recibir balazos al interior del ambiente de una casa, misteriosamente aparece en un bosque desfalleciendo mientras toca el cuerpo de una mujer desnuda, sentada y de espaldas, que va evaporándose hasta totalmente desaparecer. Nuevamente, aquí estamos ante un *cuerpo-punto* enfrentado a otro que tiene una *envoltura* fantasmal, que es femenino y con el cual no logra concretar el acto sexual. Por ello, lo que reina en aquella poesía surrealista que tiene al cuerpo como un componente icónico central, es el *cuerpo-envoltura* que es simultáneamente un cuerpo que actúa como mundo, al que se desea como una presencia que puede estar incluso en el *dominio de la ausencia*, pero que a la vez, dentro de una "lógica" surrealista, es en paralelo todo el *campo de presencia* que habita el yo.

4.6. Conexiones de Moro con los franceses

Volviendo a Moro, hemos podido apreciar que *La tortuga ecuestre* es una muestra emblemática de cómo funciona estos cuerpos representados en la poesía surrealista francesa. El cuerpo en el poemario del peruano explota como *big bang*, con violenta intensidad y grandiosa extensión, transformándose así en la totalidad del universo. Camilo Fernández Cozman (2003), en relación con textos poéticos de Moro, Éluard y Breton, señala que es recurrente en ese tipo de poesía la aparición de un funcionamiento cosmogónico, de alguna referencia mítica que explica el nacimiento del mundo:

> En la lírica surrealista tenemos con frecuencia el funcionamiento de cosmogonías. Por ejemplo, las *Cartas*, de César Moro, donde Antonio es visto como un dios que organiza el universo, pues el semen de Antonio hace fecundar a las estrellas, perspectiva cósmica que materializa un discurso sobre el origen del mundo. La poesía de Éluard es testimonio irrefutable de una óptica cosmogónica; verbigracia, uno de sus poemas dice así: "La tierra es azul como una naranja/ (…) Las avispas florecen verdes/El alba transcurre en torno del cuello/ Un collar de ventanas/ Unas alas cubren las hojas". En "Unión libre", célebre poema

> de Breton, existe también la construcción de una cosmogonía basada en la figura de una mujer que es una síntesis de todo el universo. (Fernández Cozman, 2003, p. 52)

Bajo esa perspectiva mítica, el cuerpo tanto en la poesía de Moro como en la de otros exponentes del surrealismo se construye de tal modo que sus partes devienen en el universo, a la manera de una deidad del hinduismo como Purusha, y de una forma tal que los elementos de la naturaleza (agua, fuego, aire, tierra) están contenidos en él, tal como sucede en la concepción de lo corpóreo que presenta el budismo [36].

Que existan esas coincidencias entre la visión del cuerpo del surrealismo y la que tienen dichas religiones o sistemas filosóficos de Asia se vincula también con el hecho de que en el caso específico del Zen, encontramos un alejamiento de la racionalidad occidental, contra la cual justamente se enfrentaba el surrealismo. Tal como lo indica Juan W. Bahk:

> El Zen no trata de examinar lógicamente el universo y la vida, sino que intenta ver la naturaleza como es y vivir la vida como debería haber sido. El Zen […] no es un pensamiento que traza planes a largo plazo sino inmediatos, y no es analítico sino integrador. (Bahk, 1997, p. 11)

En esa suspensión de la razón que se expresa en la poesía surrealista, el cuerpo es percibido en estado de plenitud con el universo, tal como sucede en dichas religiones. Pero más allá de las convergencias corporales de *La tortuga ecuestre* con expresiones francesas del surrealismo, ¿qué es lo que distingue al poemario de Moro? ¿Cómo es que la configuración de su cuerpo es emblemática del surrealismo y a la vez es única? El cuerpo en *La tortuga ecuestre*, a contracorriente de lo que ocurre en otras obras surrealistas, presenta un funcionamiento deífico-cristiano. A propósito de ello, William Keeth (2008) recuerda que André Breton en su *Segundo Manifiesto Surrealista* presenta un paradigma temático "anti-religión" con respecto al cristianismo, al que define como "uno de los ejes más importantes alrededor del cual se puede reunir la obra surrealista en general" y que va "en contra de la moralidad implícita en la fe cristiana. Estipula claramente su irreverencia por la religión y también su deseo de destruir los ideales institucionalizados de familia, patria y religión" (p. 91). Si bien es cierto que en pasajes del poemario de Moro, como "Varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre", se encuentran versos sacrílegos ("… en el sitio en que invariablemente escupo cuando se aproxima el Angelus"), en otros el cuerpo humano o animal actúa de manera destructora o creadora del mundo, se presenta como el Apocalipsis o el Génesis, lo que se

aprecia en “La leve pisada del demonio nocturno” (“Así te levantas para siempre/Pisoteando el mundo que te ignora/Y que ama sin saber tu nombre/Y que gime tras el olor de tu paso/De fuego de azufre de aire de tempestad/De catástrofe intangible y que merma cada día… Esa porción en que se esconden los designios nefastos y la sospecha que tuerce la boca del tigre que en las mañanas escupe para hacer el día”).

El mismo Keeth (2008) afirma que al parecer “Moro rechaza la religión y, simultáneamente, la superpone con imágenes chocantes y sorprendentes, todas cargadas de sexualidad y banalización, superimpuestas en una cadena que destaca lo primitivo y lo bárbaro del entorno imaginativo y emocional de la voz poética” (p. 93). Lo que él señala en realidad se confirma con la construcción de un cuerpo que actúa a la manera de uno divino y cristiano, pero que a la vez se erotiza.

El cuerpo como entidad *figurativa* en *La tortuga ecuestre* de César Moro es uno al cual se integra el yo para experimentar múltiples intensidades con un masoquismo comparable al de un asceta cristiano, pero no porque busque purificar su alma o sentirse en contacto con una divinidad trascendente; sino porque crea su propia fe, su propia religión, venerando a una divinidad inmanente que lo somete y lo excita con una animalidad salvaje y universal.

Capítulo V

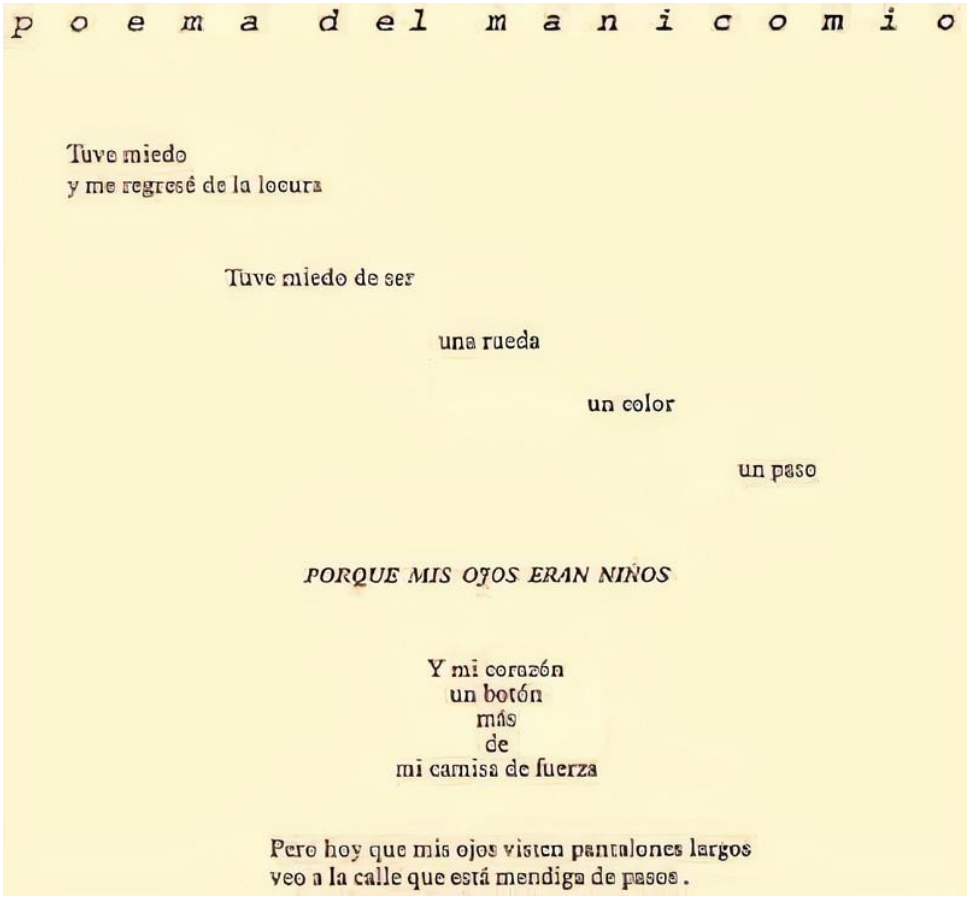
Más allá de César Moro: Oquendo de Amat, Vallejo y exploraciones surrealistas y peruanas en el cuerpo

La literatura peruana de tiempos vanguardistas, incluye a poetas de estilos tan distintos como César Vallejo y César Moro. Mientras que el primero introdujo peruanismos en un lenguaje que reinventa la sintaxis; el segundo lleva hacia el español la imaginería surrealista francesa. Sin embargo, ambos creadores coinciden en llevar al yo a un estado primigenio y de conexión maternal. Justamente, José A. Mazzotti (1990) identifica a *Trilce* como un:

> […] muestrario de fenotipos que incluyen desde la neologización, la arcaización y el coloquialismo de diversos tipos hasta el desmembramiento gramatical propio del discurso esquizoide (con su propia lógica interna) y de los estados previos a la etapa créstica en la adquisición del lenguaje, propios de infantes en proceso de ser hablantes competentes de un idioma, según explica la psicolingüística contemporánea. (Mazzotti, 1990, p. 158)

Mazzotti refiere una agramaticalidad[37] en *Trilce* que caracteriza tanto al discurso próximo al de los esquizofrénicos como al de los niños que se encuentran aprendiendo a hablar. Esas alteraciones del lenguaje son características de la exploración kristeviana de "lo semiótico": *"*…las "patologías" del lenguaje, en fin, los sistemas artísticos, incluyendo los poéticos, se prestan en lo particular a esa exploración"[38] (Kristeva, 1974, p. 19).

Lo primigenio se vincula a la enajenación del lenguaje en *Trilce*, y por otro lado se conecta (como ya se pudo apreciar) al *amour fou* de *La tortuga ecuestre*, tan característico de la sensibilidad surrealista. A su modo, Carlos Oquendo de Amat, otro vanguardista esencial, asoció lo loco y lo niño en su famoso "Poema del manicomio":



p o e m a d e l m a n i c o m i o

Tuve miedo
y me regresé de la locura

Tuve miedo de ser

una rueda

un color

un paso

PORQUE MIS OJOS ERAN NIÑOS

Y mi corazón
un botón
más
de
mi camisa de fuerza

Pero hoy que mis ojos visten pantalones largos
veo a la calle que está mendiga de pasos.

Fuente: Desdeelmanicomio.blogspot.com

Raúl Bueno manifiesta que en el poema en cuestión se trabaja con el eje semántico Locura/Cordura:

> Si tenemos en cuenta que la locura es un lugar semántico que tiene cabal significado en relación a su opuesto, la cordura, debemos convenir en que el eje LOCURA/CORDURA es uno de los que polariza las significaciones del texto que nos ocupa y que, por tanto, se hace cargo de su sentido —o de una parte destacada de él. (Bueno, 1985, p. 129-130)

Asimismo, Bueno (1985) identifica 4 roles temáticos: NIÑO, LOCO, ADULTO Y CUERDO, y señala en el poema de Oquendo de Amat que el "niño" equivale al "loco" de la misma forma que el "adulto" al "cuerdo". Es verdad que, siendo vanguardista, Oquendo de Amat presenta un estilo muy diferenciado del de Moro o Vallejo; no obstante, con ellos dos demuestra esa necesidad de conducir al yo a los tiempos iniciales y tempranamente infantiles de "lo semiótico".

Bajo esa explicación, es importante resaltar que la imagen del cuerpo tiende a ser importante en esa visión plasmada en *5 metros de poemas*, que es analizada por Bueno. En "Poema del manicomio" los ojos son figuras que tematizan la niñez ("*PORQUE MIS OJOS ERAN NIÑOS*") y la adultez ("Pero hoy que mis ojos visten pantalones largos"). Asimismo, el corazón es una figura que tematiza la locura ("Y mi corazón/ un botón/ más/ de/ mi camisa de fuerza").

Un poeta asociado al surrealismo en el Perú como Xavier Abril también inclina su escritura vanguardista hacia el concepto de la locura de un modo eufórico, aunque en el ejemplo que mostraremos a continuación las figuras corporales se aminoren:

> ELOGIO DE LA LOCURA
>
> La locura es mi constante existencia. Vivo de mi locura. La locura es mi clima. Por todas partes yo voy a la locura.
>
> Un caballo blanco es mi locura. La carpa de un circo a donde no llega el tiempo, es mi locura. La trompa del elefante, además de un niño con miedo cerca del elefante, es mi locura. La butaca vacía de un teatro es mi locura. Y una playa con huesos de náufragos.
>
> Soy una manera de la locura. La libertad de la locura. El fondo, si queréis, de la locura.
>
> Sé que me aproximo a la vida perfecta de la locura. (2006, p. 137)

El poema de Abril nos conduce a la siguiente pregunta: ¿de qué manera la construcción de la figura del cuerpo en la poesía de César Moro se desarrolla del mismo modo o no en la obra de otros vates, sobre todo los vinculados estilísticamente al surrealismo, como Emilio Adolfo Westphalen o el mismo Xavier Abril? Es importante establecer relaciones con obras poéticas de la vanguardia precedentes o paralelas que poseen ciertos elementos en común; como es el caso de la perteneciente a César Vallejo. En el caso de su mítico poemario *Trilce*, de 1922, Marco Martos recuerda que a pesar de que muchos han señalado que dicho poemario es surrealista, Vallejo "no solamente jamás fue un surrealista en el estricto sentido del término, sino que atacó frontalmente a la estética y a la práctica política surrealistas" (2004, p. 31).

En su texto "Autopsia del superrealismo", publicado en febrero de 1930 en París, Vallejo dedicó palabras muy fuertes a la vanguardia de Breton, y que reflejaban además su

visión contraria a numerosas escuelas literarias de la época, por no decir todas, que las calificaba como "fugaces fórmulas" (2002, p. 415). Con relación al surrealismo escribió lo siguiente: "En verdad, el superrealismo, como escuela literaria, no representaba ningún aporte constructivo. Era una receta más de hacer poemas sobre medida, como lo son y serán las escuelas literarias de todos tiempos. Más todavía. No era ni siquiera una receta original. Toda la pomposa teoría y el abracadabrante método del superrealismo fueron condenados y vienen de unos cuantos pensamientos esbozados al respecto por Apollinaire. Basados sobre estas ideas del autor de *Caligramas*, los manifiestos superrealistas se limitaban a edificar inteligentes juegos de salón relativos a la escritura automática, a la moral, a la religión, a la política" (2002, p. 415-416). A pesar de su rechazo hacia el surrealismo, de su desprecio, César Vallejo, al igual que un dadaísta como Tristán Tzara, presenta conexiones interesantes con el surrealismo sin llegar a ser un surrealista.

Pero, habría que empezar señalando la pronunciada corporalidad de su poesía, que es el tema central que nos ocupa. En cuanto a la iconicidad, las figuras de *Trilce* no crean una sensación onírica, pero sí avizoran esos *cuerpos-cavidades* compuestos de órganos que se *agitan* de forma alucinada, analizados en poemas surrealistas de páginas anteriores. Como lo señala Cabrejo, muchas "de las figuras internas del cuerpo en el poemario de Vallejo están muy presentes: 'grupo bicardiaco', 'en el chorro de su corazón', 'Cervical coyuntura', 'Criadero de nervios', etc." (2020, p. 315). El cuerpo en Moro es explosivo y se disemina en la naturaleza, en el mundo, en el universo, y eso es lo que ocurre con los cuerpos de Artaud, de Éluard, de Breton. El cuerpo de *Trilce* también puede ser sexualmente tónico, pero más concentrado en el cuerpo como tal, que no se fragmenta hasta el punto de hibridarse con la integridad de su entorno. En el siguiente fragmento del poema IX se refleja ello:

> Vusco volvvver de golpe el golpe
> sus dos hojas anchas, su válvula
> que se abre en suculenta recepción
> de multiplicando a multiplicador,
> su condición excelente para el placer,
> todo avía verdad (2015)

En lo que respecta a lo corporal, hay que apreciar, según Cabrejo (2020, p. 316), cómo se transmite la sexualidad a través de recursos metafóricos y grafemas:

> Nótese la forma en que la "válvula" y las "dos hojas anchas" actualizan metafóricamente una vulva (referida enfáticamente con la repetición del grafema *v* alterando la escritura convencional —Vusco, volvvver, avía— tal como lo recuerda Bruce Marticorena (2014, p. 41)— y las piernas femeninas. Dicha "válvula" se abre "en suculenta recepción" y tiene una "condición excelente para el placer". […] Las hojas son figuras que además en otros pasajes de *Trilce* poseen una connotación sexual.

Si el cuerpo en *La tortuga ecuestre* o en *Un perro andaluz*, con alcances distintos, se abre hacia el exterior, el cuerpo en *Trilce*, en muchos pasajes, más bien resalta la asimilación de lo exterior en lo interior. Para Cabrejo (2020, p. 316-317), si se analiza con más detalle el poema IX, se encuentra una isotopía sexual aún más pronunciada:

> … la doble repetición de la letra "v" al medio del neologismo "volvvver", así como la forma en que reemplaza a la letra "b" en la palabra inicial, del poema ("Vusco", equivalente de "Busco") o en otras expresiones ("avía", equivalente de "había"), sugiere la penetración sexual, el acto en el cual el pene entra y sale, vuelve reiteradamente al órgano sexual femenino, y a la vez éste también "busca impactar" al miembro viril durante el coito. Ello se constata con la expresión que refiere el acto de devolver "de golpe el golpe". La "v" es un grafema que al repetirse establece una isotopía sexual que trasluce no sólo una palabra de carácter sexual como "vulva", sino también "vagina".
>
> El cuerpo en el poema IX concentra un máximo de intensidad sexual creciente ("de multiplicando a multiplicador/su condición excelente para el placer"), al interior de una extensión cerrada (el interior de un cuerpo femenino).

Esa extensión cerrada del cuerpo que apreciamos en el poema de Vallejo se diferencia notoriamente de cuerpos surrealistas como el de Moro, sumamente intenso pero que se extiende hacia el universo; o como el del Buñuel de *Un perro andaluz*, que si bien contiene una poderosa energía sexual se enfrenta a *actantes de control* que obstaculizan la *mira* masculina hacia el *blanco* femenino, imposible de poseer, o solo imaginariamente poseído, como en la secuencia en que el hombre imagina que estruja las nalgas desnudas de una mujer. Mientras que en la poesía surrealista lo que prevalece es la sexualidad que estalla como dinamita a través de un *cuerpo-envoltura*; en la poesía trilceana de Vallejo lo que se impone es la *agitación* lúbrica del *cuerpo-cavidad.*

El *cuerpo-envoltura* del poema IX *muta* como las corporeidades surrealistas, pero sin expandirse. Es una entidad tanto maquinal como sexual que como *cuerpo propio* asimila la

presencia en su interior. Los cuerpos de Buñuel, a diferencia y como se explicó en extenso, son *cuerpos sin órganos*, carentes de interioridad, o en todo caso de una interioridad que llega al punto máximo de intensidad. Son cuerpos cinematográficos y surrealistas que transitan entre la fabulosa extensión eufórica del cuerpo en Moro y la lúbrica intensidad de ciertos cuerpos del mundo poético de Vallejo. No explotan ni llegan a saciarse interiormente.

Al interior de esa construcción corporal del poema IX se emplean también figuras eléctricas, como los /cables/: "a treintidós cables y sus múltiples" (2015). En ese sentido, Cabrejo indica en "*TRILCE:* César Vallejo como precursor del discurso de la 'Nueva Carne' del cineasta David Cronenberg", artículo citado en este capítulo, que la iconización del cuerpo femenino en IX más bien se aproxima a imágenes cinematográficas del futuro, como las de películas como *Cuerpos invadidos* (*Videodrome*, 1983) o *eXistenZ* (1999), dirigidas por el ya referido David Cronenberg, y que desarrollan el discurso de la "Nueva Carne" ("New Flesh"), que trata desde la ciencia ficción la conversión total del cuerpo humano en entidad tecnológica, con fines u orientaciones sexuales.

5.1. Xavier Abril y las películas

Uno de los poetas peruanos que bebió de manera directa el estilo poético surrealista fue Xavier Abril, sobre todo en los versos que escribió en los años veinte del siglo pasado. Valga recordar con Fernández Cozman (2003) que Abril fue el principal teórico del surrealismo en el Perú con un manifiesto titulado "Estética del sentido en la crítica nueva", publicado en el número 24 de *Amauta* (junio de 1929). En dicho manifiesto, cabe recordar las referencias cinematográficas que utiliza para referir a los seguidores del surrealismo: "Los más nuevos, los surréalistes, queremos un cinema del sueño. Para ello hace falta una vida del sueño. Una cultura del sueño" (citado por Fernández Cozman, 2003, p. 48).

En su poemario *Hollywood* (obra que desde el título recoge el interés cinematográfico del poeta), que incluye los llamados "poemas turistas" que escribió entre 1926 y 1927, encontraremos cómo se juega con el *cuerpo-envoltura* y el *cuerpo-punto* del mismo modo que en los textos surrealistas analizados previamente. Eso lo podemos notar en algunos fragmentos del poema "Ivette":

> […] Las cabelleras que salen gritando de los gabinetes de cita. Odette con una enfermedad blanca en los ojos. Suzenne, con un seno cortado, pero que todavía es su seno, su amante. Ivette y su pierna de caucho con la que tiene conversaciones dolorosas. Ivette, sus largas uñas de primavera arañan los listones del cielo […] Sus manos desveladas toman el silencio de las fuentes, el vago amor. Los ojos de Ivette se abren a la altura de las flores. […] Desde las nubes a un temblor nocturno, el cuerpo de Ivette arde […]. (Abril, 2006, p. 65)

La descripción de Ivette como actor semiótico incluye partes del cuerpo que se amplifican hacia el mundo como en *La tortuga ecuestre.* Las "largas uñas de primavera" de Ivette "arañan los listones del cielo"; es decir, son "uñas" que no solo tienen una condición de estación, sino que como *envoltura* se extienden hasta tal extremo que arañar un cielo que también es *cuerpo-envoltura* porque se ha "objetualizado" al estar "adornado" por *adición* con listones. Los ojos también son *envoltura* que se deforma, se estira, hasta abrirse "a la altura de las flores". Se señala que el cuerpo de Ivette arde, pero diseminándose entre lo superior (las nubes) y lo inferior (temblor nocturno).

Lo interesante es cómo la corporalidad de los poemas de Xavier Abril está cruzada por una isotopía sonora, y eso es lo que lo distingue de otras poéticas vinculadas al surrealismo. En "Ivette" las cabelleras "salen gritando", se pueden mantener dolorosos diálogos con una "pierna de caucho", y a la vez unas manos cogen el silencio de "las fuentes, el vago amor", en otras palabras, interrumpen la falta de sonido. Por ello, las figuras de las /cabelleras/, de la /pierna/ y de las /manos/ pueden ser tónicas como en ciertas visualizaciones de lo corporal de Moro, pero en tanto están compuestos de sonidos tímicos muy intensos, cargados de gritos, de sufrimiento, y negando el silencio.

El hecho de que el texto pertenezca a un poemario llamado *Hollywood*, nos lleva a apreciar los poemas de Xavier Abril como películas, como imágenes que requieren de sonido, tal como ocurre con una cinta muda como *Un perro andaluz*, que fue planteada como una película que debía ir acompañada con fragmentos de "Tristán e Isolda" de Richard Wagner y tangos argentinos (Alberich, 2009, pp. 10-11). Sin embargo, nuevamente encontramos aquí (como ocurría con *La tortuga ecuestre*) que la visión fragmentada del cuerpo si bien es compartida por el poema de Abril y por el cortometraje de Buñuel, difieren en su expresión sexual. En "Ivette" encontramos el siguiente pasaje: "Suzenne, con un seno cortado, pero que todavía es su seno, su amante". Se menciona una mama desprendida, pero que actúa

amatoriamente, lo que no sucede con la mano mutilada en la pista o los brazos que sacuden el *cocktail* en *Un perro andaluz*, de sugerencias masturbatorias mas no de contacto erótico con otro cuerpo, tal como se notó en el capítulo anterior. El seno en "Ivette" y las manos y brazos antes descritos de la película francesa son *cuerpos-puntos* característicos del surrealismo, por no desplazarse según su sentido natural (el seno cortado que a pesar de ello adquiere condiciones vivientes y puede amar, la mano mutilada de la pista que es recogida y puesta en una caja como objeto preciado, los brazos que movilizan el *cocktail* de manera autómata sin que éste sea entregado a otro sujeto); sin embargo, se movilizan en sentidos sexuales opuestos, antagónicos.

Los ecos surrealistas de otro "poema turista" como "Nombre y playa de Baty" son poderosos. El actor semiótico "Baty" es una presencia onírica cuantitativa y sumamente extensa. Está hecho, como dice el texto, de "sueño, sueño, sueño":

> Baty, cintura de mar, ola de caricia. Baty, vuelan dichosos sus senos. Baty, aurora en los puertos. En Harrogate, Baty, *cock-tail* veraneante. Sus ojos arco iris. Canta su cuerpo en el cielo. Baty, sueño, sueño, sueño. Sueño en las algas decorativas. Baty, alegría para los habitantes del coral. Baty, agua pura sus manos en la música del día. Baty, sueño para los ángeles. Baty, Pascua y verde lejano. Baty, cuerpo de mar y cielo. En sus párpados orilla azul, bosquecito, mar, flor, sueño. Su cara, al Norte, pétalo de sueño –flor al amanecer-; al Sur, playa, automóvil, Polo Sur. Baty, cejas de Japón marino en brillo de cinema. Baty, nariz junto a la niebla y frente a las costas escandinavas. Baty, ojos por donde el mar se ha colmado en la noche. Baty, recuerdo de pintura en filo de uñas, de paisajes. Baty, por un lado, todo candor. Una nube cae de su frente, enternecida, que me vuelve *baby.* Baty, cuerpo oriental que viene de la media luna, de las noches altas y más allá del cielo, del canto y de las pestañas. Baty, toldito de sol y de colores sobre la cabeza. Baty, su sonrisa aligera brisas nuevas. Por eso ahora, junto al mar, el mundo se adelgaza en su cuerpo. Ostende, siente su lejanía verde, de líneas precisas, en amarillo y verde. Baty, color de sol por donde me voy a viajar el mundo. Baty, o los últimos descubrimientos. Man Ray me ha radiografiado la flora lírica de sus palabras y de sus manos. Baty, yo estoy en el mundo de la piel y del ángel. (Abril, 2006, p. 67)

Batty, como Ivette, es un *cuerpo-envoltura* que se fusiona con el mundo, pero es aún más surrealista por la isotopía figurativa marina que la compone. Si bien el cortometraje antes analizado de Buñuel también asume esa misma isotopía, al convertir la imagen de una axila en la de un erizo de mar, hacia el final la presencia acuática se distancia de los cuerpos representados, que aparecen hundidos en la arena, lejos de la orilla de la playa. Dicha isotopía en Abril es asumida también de manera mucho más profunda por César Moro y otros autores

franceses antes analizados: /cintura de mar/, /ola de caricia/, /agua pura sus manos en la música del día/, /cuerpo de mar/, /párpados orilla azul…mar/, /cara…playa/, /cejas de Japón marino en brillo de cinema/, /nariz junto a la niebla frente a las costas escandinavas/, /ojos por donde el mar se ha colmado en la noche/, /junto al mar, el mundo se adelgaza en su cuerpo/. También se amplifica por entrar en contacto con una isotopía figurativa celestial, e incluyendo en algunos casos figuras sonoras, cenestésicamente: /ojos arco iris/, /cuerpo… de cielo/, /su cara… flor al amanecer/, /nariz junto a la niebla/, /una nube cae de su frente/, /cuerpo oriental que viene de la media luna, de las noches altas y más allá del cielo/, /su sonrisa aligera brisas nuevas/. El cuerpo de Batty, pues, inunda el mundo como el objeto de deseo retratado por otros poetas surrealistas. Es también un *cuerpo-punto* en tanto corporeidad humana, que se desplaza para descender al mar y ascender al cielo, o concentrarlos en su propia corporeidad.

Ese ascenso a los cielos del *cuerpo-punto* se nota claramente en un pasaje del poema "Desesperación", del poemario *Guía de sueño* (1925-1928), perteneciente a la antología *Difícil trabajo*, en el que se describen huesos que se desplazan "entre dos nubes de vuelo para dos recién nacidos": "Mis huesos se aflojan en un camino suave entre dos nubes de vuelo para dos recién nacidos" (Abril, 2006, p. 129).

Por otro lado, el *cuerpo-envoltura* también se puede convertir en "mundo", descrito como un grupo de venas, en "Sangre y tierra", que pertenece al mismo poemario:

> Siéntome a tu costado y entre tus venas me pierdo. Así caigo en la sanguínea cuenta de que para entonces se habrá vuelto cuna tu sonrisa. (Abril, 2006, p. 133)

El yo, tal como sucede con el del verso que dice "Y me encierra dentro de ti a mí solo/Dentro y lejos de ti", del poema "El mundo ilustrado" de César Moro, pertenece a un *dominio de la presencia* y a la vez está en el *dominio de la ausencia.* Afirma sentirse perdido entre las venas del enunciatario al cual le dedica sus palabras. Esas partes del cuerpo destinadas a canalizar el recorrido sanguíneo son el *dominio de la presencia* en que se encuentra el yo. Sin embargo, a la vez asevera que se encuentra fuera de dicho dominio ("Siéntome a tu costado"). Es importante recalcar que posteriormente se afirma que dicho yo cae en la "sanguínea cuenta" que la sonrisa de quien recibe sus versos "se habrá vuelto cuna". La sonrisa es una *envoltura* que se transforma en una figura infantil destinada a cobijar a un bebé. Nuevamente estamos,

como en el caso de *La tortuga ecuestre*, y en especial en "El mundo ilustrado", ante un cuerpo que funciona maternalmente, que contiene al yo como un bebé.

En su poemario *Taquicardia*, de 1926 e incluido igualmente en su antología *Difícil trabajo*, sí hay una resignificación de una figura muy importante en el surrealismo como la ocular. En Moro y en Buñuel los ojos funcionan como la apertura a un nuevo mundo, dominado por la escritura surrealista; en cambio, en ese poemario de Xavier Abril los ojos son presas del insomnio. En uno de los textos de *Taquicardia*, bajo el título "Del sueño a la creación", se describe a los ojos objetualizados como dientes ("cepillados") y con pestañas amarradas en las mañanas. El sueño funciona como una prisión comparable a dormir en una casa no propia. Se apunta, así, al estatismo, al "no desplazamiento", a la negación del *cuerpo-punto*, tan importante en otros textos surrealistas:

> En las mañanas resulta que nos han cepillado los ojos y amarrado las pestañas. Y no podemos salir de nuestro sueño como si hubiéramos entrado a dormir en casa ajena.
>
> (Abril, 2006, p. 119)

En otro texto de *Taquicardia*, la noche es algo irrecordable y se describen manos de *envoltura* cromática solar que permiten el ingreso de "sombras al insomnio":

> He olvidado la noche y no sé qué multiplicidad de manos amarillas abre las puertas de sombras al insomnio.
>
> ¡Los esqueletos! Y con las sábanas me he cubierto los ojos para que no penetren en ellos.
> […]
> No se duerme. Imposible. La oscuridad me sepulta más adentro de mi carne.
>
> (Abril, 2006, p. 121-122)

En dicho texto poético, además, se mencionan esqueletos como presencias amenazantes, hasta el punto de describirse como seres que pueden penetrar los ojos. Éstos son *envoltura* que puede atravesarse, como ocurre con el globo ocular cercenado en *Un perro andaluz*, pero a diferencia se cierran sin abrirse a otro mundo alterno, como suele ocurrir en la poesía surrealista. Por eso, al final se afirma "No se duerme. Imposible. La oscuridad me sepulta más adentro de

mi carne". En otras palabras, las sombras de la noche introducen al yo adentro, en su *cuerpo-cavidad.* Lo surreal en parte de la poesía de Abril está vivo en lo que se percibe más allá del sueño. Lo real se contagia de lo onírico ante ojos insomnes. La vida es sueño en muchos versos del poeta peruano.

Aunque, en otros poemas, los ojos adquieren una cualidad apocalíptica, aspecto que sí lo acerca a Moro. En su ya referido poemario *Guía del sueño,* los globos oculares pueden devastar el cielo y sus figuras religiosas como amenaza sacrílega, tal como sucede en el poema "Desesperación": "Y mis ojos de fuego quemarán el cielo y las alas de los ángeles" (Abril, 2006, p. 129).

El objeto de deseo de otro poema de *Guía del sueño* llamado "Paisaje en el sueño" también es capaz de hacer nacer el mundo por medio de su cuerpo, tal como ocurre con el objeto de deseo retratado por César Moro en *La tortuga ecuestre*:

> De tu sueño al mío no hay sino olvido. En amorosos mares nos olvidamos. Tú animas el alba al moverme los brazos. Yo sigo el curso del día y de la noche. Y en la noche comprendo tu cabellera. Tu cabellera hace nacer los astros y los jardines.
>
> Tu cabellera es el reino vegetal.
>
> La Luna nace de tu cabellera.
>
> Yo veo los ríos sutiles fotografiados en tu cabellera.
>
> Tu pureza me asusta como un incendio en África
>
> (Abril, 2006, p. 136)

El yo del poema no solo se inserta en un ámbito onírico y marítimo que anula la memoria del yo ("De tu sueño al mío no hay sino olvido/En amorosos mares nos olvidamos"), sino que además describe que su objeto de deseo, al mover sus brazos, "anima el alba", y que su cabellera "hace nacer los astros y los jardines". Afirma que la luna nace de su cabellera y que su pureza es atemorizante "como un incendio en África". La figura del fuego en su poesía es terrible y devastadora.

Tal como sucede en *La tortuga ecuestre*, el cuerpo puede adquirir una apocalíptica condición cristiana, pero también una sensibilidad hinduista, lo que pueden notarse claramente en su poema "Vocación de soledad":

> Yo trabajo mejor en la oscuridad. Cuando no distingo el mundo. A pura soledad me es dable caerme, herirme sin sollozar.
>
> Las raíces del cielo se han profundizado en mi pecho. No sé verdaderamente qué distancia puede haber de mi oscuridad al cielo; de mi cuerpo auroral al Cosmos.
>
> Soy un primitivo y un santo. En el agua y en el fuego hallo el origen de mi canto.
>
> No temo a la lengua de llama ardiente.
>
> Los ríos pasan lejanos por mi espíritu.
>
> El cielo me es desconocido en la medida que una mujer virgen
>
> (Abril, 2006, p. 138)

El yo se describe como un cuerpo insertado en lo alto del mundo en "Vocación de soledad": raíces celestiales ahondan en su pecho y se afirma como auroral, hasta el punto de señalar un desconocimiento de la distancia entre su oscuridad y el cielo, o con respecto al cosmos. Es un *cuerpo-punto* de desplazamiento terrenal y a la vez celestial, porque es primitivo y a la vez santo, y eso explica que después, a la manera de un *atman*, deja de describir su cuerpo y señala que los ríos transitan por su espíritu, es decir, éste se encuentra en el mundo y se aleja del cuerpo entendido como ilusión, tal como sucede en la óptica hinduista. El espíritu es *campo de presencia* de gran extensión, hasta el punto que los ríos transitan lejanos en él. Por ello, la referencia no solo a un cielo desconocido sino también a una mujer virgen, nos remite a un cuerpo que no se relaciona con otro, en tanto no manifiesta su sexualidad.

Lo "oriental" en Abril también es budista, tal como se aprecia en su poema "Materias", que coloca al fuego como un elemento natural que compone el cuerpo:

> Está en los límites de la tierra, entre dos llamas, junta al mar. El fuego es ya su cuerpo: ojos, senos y cabellos; sus uñas son fuego y su boca es de fuego. Me asusta el animal encendido de su lengua en un

> arrecife de coral y peces. Quémame cuerpo de materiales rabiosas, de dichosas materias jóvenes respiradas en una brisa de flores submarinas, casi estelares en su misión de abandono. (Abril, 2006, p. 148)

El cuerpo como ser dotado de ojos, senos, cabellos, uñas y boca es fuego. A su vez, es una *envoltura* que se fusiona con el mar, con su lengua animal pero encendida como fuego; aunque alojada en un "arrecife de coral y peces", y que quema con elementos rabiosos otro cuerpo, el del yo, en una "brisa de flores submarinas, casi estelares en su misión de abandono". Lo marítimo y lo celestial son una sola entidad para el cuerpo del yo, al igual que el de *La tortuga ecuestre.* En *Un perro andaluz,* a diferencia, lo marítimo y lo celestial se separan del cuerpo y describen el desplazamiento de éste: se parte del símil entre la luna y el ojo cortado con la navaja al inicio (celestial) para llegar en las últimas escenas con los cadáveres hundidos en la tierra cerca de una playa (marítimo).

En tanto *cuerpo-carne*, el que aparece en varios poemas de Xavier Abril no funciona justamente como un *cuerpo sin órganos*, que es el que caracteriza a *La tortuga ecuestre* y *Un perro andaluz*. Lo interesante es que las figuras animales también son parte esencial de sus versos, aunque si tales figuras en los dos textos surrealistas antes referidos afectan o deforman los *cuerpos-envolturas*, ellas más bien forman parte de las *mociones íntimas* en Abril. Eso puede notarse en el siguiente pasaje de "Taquicardia", que refiere un movimiento ocular que hace later el vientre "como a animal":

> Quizás cuando movemos los ojos nos late el vientre como a animal o hacemos muecas grotescas. Todo esto puede suceder sin que lo sepamos.
>
> (Abril, 2006, p. 121)

Lo mismo ocurre en el poema "Adversidad", perteneciente a *Guía de sueño*, en el que un movimiento muscular del corazón como la taquicardia es comparada con un pulpo, bajo la figura del *símil*:

> La taquicardia es como un pulpo que late y corre y se enfría en mi pecho.
>
> (Abril, 2006, p.134)

Por eso mismo, lo animal en pasajes de la poesía de Abril también puede formar parte de un *cuerpo-cavidad*, tal como se nota en "Niebla y música de la casa desvelada", que pertenece al poemario *Difícil trabajo* de 1929:

> El pez conocía los cielos de la paloma, la luna de los cuernos de los búfalos, los ojos de leche de las gacelas. Había dormido en mi sueño y sabía deletrear el nombre del alga de mi amiga. Ese pez nació en mis venas azules. (Abril, 2006, p. 151)

Se refiere un pez que nace en venas azules, que dormía en su sueño, animal que a su vez percibe los *cuerpos-envolturas* de otros seres zoológicos hibridados con figuras celestiales o lácteas: los /cielos/ (de la paloma), la /luna/ (de los cuernos de búfalos), la /leche/ (que caracteriza a los ojos de las gacelas).

La interioridad nerviosa del *cuerpo-cavidad* es, como la recurrente corporeidad de la poesía de Abril, sonora, dotada de ruidos incesantes o hasta eternos, tal como se nota en el siguiente pasaje de "Taquicardia":

> Se ve un paisaje de manos que ajustan las sienes. ¡Se desgarran! Los nervios hacen ruidos que andan eternamente sobre nosotros.
>
> (Abril, 2006, p. 121)

Por ello, lo sonoro como fenómeno interno del cuerpo, hace que el yo, insomne, se sumerja como un muerto dentro de su propio *cuerpo-cavidad*: "No se duerme. Imposible. La oscuridad me sepulta más adentro de mi carne" (Abril, 2006, p. 122).

5.2. Los cuerpos silentes de Emilio Adolfo Westphalen

En su libro *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen*, Camilo Fernández Cozman (2003) señala que a lo largo de la historia no ha existido un consenso sobre el carácter surreal de la poesía del vate que en este apartado nos ocupa. En el primero capítulo de aquella obra, el autor destaca que Carlos Cueto Fernandini, Vicente Azar, Luis Monguió, James Higgins u Octavio Paz apreciaron su obra de algún modo u otro como surrealista. Otros críticos de la poesía de Westphalen, como Américo Ferrari o Javier Sologuren, más bien, se distanciaron de

esa perspectiva. Al medio, en una escala de grises en el que se reconocen características de un surrealismo no ortodoxo, están Roberto Paoli, Leslie Bary o Daniel Lefort.

Ante ese panorama, Fernández Cozman concilia esos diversos puntos de vista reconociendo dos períodos en la poesía de Westphalen: uno surrealista y otro posvanguardista. "Pensamos que sólo una parte de la lírica de Westphalen puede considerarse surrealista", afirma el autor (2003, p. 48). Él incluye en la etapa surrealista a *Las ínsulas extrañas* (1933) y algunos poemas de los treinta incluidos en *Belleza de una espada clavada en la lengua* (1986), así como algunos textos de la misma década que se encuentran en *Cuál es la risa* (1989). La etapa posvanguardista abarcaría *Abolición de la muerte* (1935), poemarios posteriores a éste, así como poemas que se encuentran también en *Belleza de una espada…* y *Cuál es la risa* (2003, pp. 48-49).

Dicho autor acierta en reconocer que tanto *Las ínsulas extrañas* como *Abolición de la muerte*, obras realizadas en paralelo a una como *La tortuga ecuestre*, comparten rasgos surrealistas, entre estos sus referencias al mundo onírico, solo que el segundo poemario de Westphalen no ahonda en "un tránsito de la vigilia al sueño" y muestra "un menor fragmentarismo":

> Las alusiones a ninfas, a la bella durmiente, a los trovadores ('Amarrado a su sombra'), a la mujer que se posa como un pájaro en el cuerpo-hoja del poeta ('Viniste a posarte') configuran una visión distinta. Se trata de una atmósfera más clásica que implica una asimilación mesurada del credo vanguardista y de temas acuñados en la tradición literaria como el de la rosa asociada al amor ('Diafanidad de alboradas'). (Fernández Cozman, 2003, p. 54)

A pesar de esas distinciones, ambos poemarios comparten una perspectiva surreal del cuerpo tal como lo hemos estado analizando en esta tesis. Con respecto a la creación de un *cuerpo-envoltura*, el poema "Solía mirar el carrillón", perteneciente a *Las ínsulas extrañas*, nos coloca frente a una corporeidad que se hibrida con lo animal y lo vegetal:

> Contemplando el largo camino que vuelve del amor
> Tiene lindos bigotes
> Bigotes con diminutas patitas caminan este valle […]
> Puños de celuloide gemelos con una gota de sangre
> en cada silencio

(Westphalen, 2004, p. 60)

Por un lado, se describe un "largo camino" que *muta* como poseedor de "lindos bigotes", los que, a su vez, a la manera de animales pequeños, tiene "diminutas patitas"; por otro, se refieren puños gemelos compuestos de "celuloide". El *cuerpo-envoltura* se *deforma* animalizándose u objetualizándose, como ocurre con los textos surrealistas ya analizados. Incluso al final del poema, el modo en que se representa la primavera es no solo animal, sino también vegetal y humana:

> La primavera es la boca el seno la muerta el ave
> Porque se cierra y nace
> Nace flor boca seno ave

(Westphalen, 2004, p. 61)

Curiosamente, al final del cortometraje *Un perro andaluz* el cuerpo de una muerta (y de un muerto), hundido en la arena, aparece con la inscripción "En primavera" (Au printemps). Dicha estación en el fragmento antes referido del poema de Westphalen equivale a una entidad muerta pero también a la /boca/, el /seno/, el /ave/; además, se clausura y tiene su nacimiento también como /flor/. Mientras que la primavera del filme de Buñuel se ve cruzada por una isotopía figurativa humana corpórea y una isotopía temática mortuoria; el poema de Westphalen adicionalmente hace que la estación se vea cruzada por una isotopía animal y por una vegetal. Es común que los tiempos, del día o de las estaciones, se figurativicen corpóreamente en los poemas surrealistas de Westphalen. En "La mañana alza el río…", también del poemario *Las ínsulas…*, la mañana *potencializa* una mano que alza el río como si se tratara de una cabellera, mientras que el verano ("el estío") tiene la capacidad de llorar ("llora en tu boca"):

> La mañana alza el río la cabellera
> Después la niebla la noche
> El cielo los ojos
> Me miran los ojos del cielo
>
> Por el camino de los ojos por el camino del cielo
> Qué tierno el estío llora en tu boca

> Detrás de la ausencia mirabas sin fuego
> Es ausencia noche
> Pero los ojos el fuego
> Caricia estío los ojos la boca
> El fuego nace en los ojos
> El amor nace en los ojos el cielo el fuego
> El fuego el amor el silencio
>
> (Westphalen, 2004, p. 63)

Así como el tiempo está dotado de una corporeidad, en "La mañana alza el río…", se expone una configuración recurrente de los ojos en su poesía: como equivalentes del cielo ("El cielo los ojos", "Me miran los ojos del cielo", "Por el camino de los ojos, por el camino del cielo") o del fuego ("Pero los ojos el fuego", "El fuego nace en los ojos", "El amor nace en los ojos el cielo el fuego/El fuego el amor el silencio"). La iconización fogosa de los ojos los acerca más a Abril que a Moro o Buñuel, éstos últimos mayormente orientados a vincular los ojos o la mirada con lo líquido o lo acuático.

De cualquier forma, lo que podemos apreciar en los versos de Westphalen es que los ojos como parte de un *cuerpo-envoltura* que se difumina en la gran extensión del cielo, lo aproxima a la universalidad corporal de Moro, de Abril, de Breton, y más bien marca nuevamente una distancia de los ojos que construye cinematográficamente Buñuel, que si bien inicialmente se vinculan retóricamente con la luna, después se ciñen a la visión de cuerpos mundanos. También en Westphalen, la descripción de partes internas del cuerpo implica la revelación total o parcial de los cuatro elementos de la naturaleza, lo que fue destacado por Ricardo Silva-Santisteban, quien:

> […] plantea la existencia de una poética de los elementos en la escritura westphaliana [sic] debido a la presencia cuasi obsesiva del agua, el aire, el fuego y la tierra en sus diversas manifestaciones. Además, señala el develamiento poético del yo en el universo de los elementos. (Fernández Cozman, 2003, pp. 28-29)

El mismo Fernández Cozman (2003) identifica en ese sentido la presencia del agua y del fuego como arquetipos al interior de la poesía de Westphalen, específicamente en *Las ínsulas extrañas*. El autor comprende los arquetipos en la línea de Carl Gustav Jung, como

contenidos del "inconsciente colectivo". Dicho inconsciente que es de naturaleza "*universal*, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos en todas partes y en todos los individuos" (Jung, 1970, p. 10). Tales arquetipos son recurrentemente asimilados en las expresiones surrealistas, tal como lo hemos apreciado en capítulos anteriores. Las figuras acuáticas en la poesía de Moro y en *Un perro andaluz* de Buñuel son una demostración de ello.

Los arquetipos del fuego y el agua se plasman en el poema de Westphalen "Un árbol se eleva hasta…" de la siguiente manera:

> La garganta de fuego agua agua
> Matado por el fuego
> La llamarada gigantesca
> Maravilloso final
> Muerto sin agua en el fuego
> La mano arañaba el fuego
> La mano
> Y nada más que sangre agua
> No sangre fuego último fuego
> Definitivo fuego […]
>
> Ya no tengo alma ya no tengo ramas ya no tengo
> agua
>
> (Westphalen, 2004, p. 67-68)

Se refiere una garganta de "fuego agua agua", lo que se enfatiza, en cuanto al fuego, con los versos que dicen "La llamarada gigantesca/Maravilloso final". Llama la atención en la poesía de Westphalen la manera en que se plasma la extensión cuantitativa a través de una repetición de palabras, creándose así una connotación de abundancia: "agua agua", "… fuego último fuego/Definitivo fuego". Lo interesante también es cómo esos elementos de la naturaleza son *cuerpo-envoltura* que *muta* hacia una piel de características humanas, como sucede en el siguiente verso: "La mano arañaba el fuego". El fuego deviene en superficie sólida que puede ser rasguñada por una mano.

La figura del agua en "Un árbol se eleva hasta…" es una expresión de la vitalidad surrealista que abunda en los textos antes analizados. La falta de dicha figura conduce hacia la muerte tal como se nota en algunos de sus versos: "Muerto sin agua en el fuego", "Ya no tengo alma ya no tengo ramas ya no tengo agua". En el último verso, además, las figuras de las ramas y del alma son tan importantes como la del agua. Las isotopías vegetales de un modo u otro están presentes en los textos poético y cinematográfico antes analizados, pero curiosamente el alma sí es una figura esencial en la construcción corporal de la poesía westphaleniana de los años treinta.

El poema "Viniste a posarte…", a diferencia de los anteriores, forma parte de *Abolición de la muerte*. Sin embargo, en él se reitera que el cuerpo del yo es vegetal ("Viniste a posarte sobre una hoja de mi cuerpo") y que el cuerpo del *enunciatario enunciado* es de rasgos minerales:

> VINISTE a posarte sobre una hoja de mi cuerpo
> Gota dulce y pesada como el sol sobre nuestras vidas
> [...]
> Has venido nariz de mármol
> Has venido ojos de diamante
> Has venido labios de oro
>
> (Westphalen, 2004, p. 97)

La nariz, los ojos o los labios están compuestos de mármol (razón por la cual la nariz se iconiza con los semas nucleares /rocoso/, o también /cromático/ o /translúcido/), de diamante (lo que da lugar a que los ojos se iconicen con los semas nucleares /sólidos/, /transparentes/ o /concoidales/) o de oro (los labios desembocan así en una iconización basada en los semas nucleares /amarillos/, /sólidos/ y /brillantes/). En el poema "Sirgadora de las nubes…", que también está incluido en *Abolición de la muerte*, la frente del *enunciatario enunciado* es de "completo cristal", razón por la cual esa parte del rostro se iconiza con los semas nucleares /sólida/ y /luminosa/:

> Unas aves extraviándose en tu cabellera
> Soporte del frío tu frente completo cristal

(Westphalen, 2004, p. 86)

Como en Moro, la iconización del cuerpo puede llegar a ser mineral. Que además se mencionen aves que se extravían en la cabellera del enunciatario, como si se tratara de un ser gigante y sobrehumano, nos lleva a encontrar otra coincidencia esencial entre Westphalen y Moro: la visión del *cuerpo-envoltura* como divinidad. En el poema "Marismas llenas de corales", el objeto de deseo posee una mano de la que desciende el paraíso con cuatro veranos: "De tu mando baja el paraíso con los cuatro estíos" (Westphalen, 2004, p. 91). Asimismo, en el poema "Solía mirar el carrillón…" se refieren manos que "gobiernan las estaciones" (Westphalen, 2004, p. 61). Hay, entonces, un cuerpo que manipula el tiempo, pero que a la vez es celestial y que crea fragmentos del universo tal como sucede en el poema "Una cabeza humana viene…":

> Tus labios saben dibujar una estrella sin equívoco
> [...]
> Mi mano se alza más bajo
> Coge la última estrella de tu paso y tu silencio
> […]
>
> La lluvia crecía hasta tus labios
> No me dices en cuál cielo tienes tu morada
> En cuál olvido tu cabeza humana
> [...]
>
> Por qué te había de ocultar el silencio
> Por qué te habían de perder mis manos y mis ojos
> Por qué te habían de perder mi amor y mi amor
> Otra noche baja por tu silencio

(Westphalen, 2004, p. 71)

El *enunciatario enunciado* del poema presenta labios que pueden "dibujar una estrella sin equívoco". A la vez la mano del yo señala que "coge la última estrella" del paso de dicho enunciatario. Éste es uno gigantesco, dado que la lluvia crece hasta sus labios, y tiene una morada en un cielo. Si el *enunciatario enunciado* es un ser superior, el yo es inferior, su mano "se alza más bajo", y sus ojos "habían de perder" a dicho enunciatario, tan poderoso hasta ser

capaz de que “una noche” baje por su silencio. El yo se parece en este poema y en ese sentido al yo de *La tortuga ecuestre*, minimizado ante su grandioso y deífico objeto de deseo:

Yo (poético) vs. Tú (objeto de deseo)

Inferior vs. Superior

Terrenal vs. Celestial

Ese semisimbolismo es casi idéntico al de *La tortuga ecuestre*, lo que también se plasma en poemas de Westphalen en los cuales el cuerpo está a la altura de una figura celestial como el sol. En el poema “Llueve por tanto…”, de *Las ínsulas extrañas*, encontramos un verso que dice “Varios soles suenan en los brazos y más claro en las manos” (Westphalen, 2004, p. 74). Los soles no solo son visibles, sino que sinestésicamente suenan “con claridad” en las manos.

En otros poemas de Westphalen el yo también tiene una corporalidad de dimensiones divinas. En el poema “No es válida esta sombra…”, también de *Las ínsulas extrañas*, el yo señala que tuvo la capacidad de llevar en sus brazos “pequeños ríos”:

> No es válida esta sombra
> Despertad pequeños ríos
> Cuando yo os llevaba en los brazos
> Y mirábais con ojos más puros
> Me he dado contra mi cuerpo
> Qué dura sombra...
>
> Quién creyera que tanta noche encerraran tus ojos

(Westphalen, 2004, p. 72)

Lo que ya se había notado en pasajes anteriores de esta tesis es que los ojos en Westphalen son celestiales, lo que se nota en el verso “Quien creyera que tanta noche encerraran tus ojos”, y que distintos elementos de la naturaleza pueden *mutar* su *envoltura* en cuerpos como tales, como los ríos del poema: “Despertad pequeños ríos… mirabais con ojos más puros”. El mundo es un cuerpo viviente y divino en los versos de Westphalen como en los del Moro de *La tortuga ecuestre.*

Por cierto, en el poemario de Moro analizado, al igual que en otros poemas surrealistas, sobre todo de Breton, la representación del cielo y del mar implican una fusión, en la cual circulaba la figura de un cuerpo humano. En el poema "No te has fijado…", de *Las ínsulas extrañas*, las olas contienen soles que alumbran, los cuales se tienden a los pies del objeto de deseo y reciben de éste un ansiado cariño. Ello se presenta como una costumbre asociada a la mano de dicho objeto:

> Aunque más clara y con más soles para alumbrarme
> Las olas se tendieron a tus pies
> Es su costumbre y tu mano
> Les da el cariño que ellas ansiaron
> Cuando se alzaban y al cielo lo pedían

(Westphalen, 2004, p. 79)

Las olas al alzarse solicitan al cielo ese cariño. El objeto de deseo como cuerpo es un puente que conecta y hace dialogar lo acuático y lo celestial. Esa misma dinámica del cuerpo podemos encontrar en "Marismas llenas de corales…", perteneciente a *Abolición de la muerte*:

> MARISMAS LLENAS DE CORALES…
> No me alcanzara o en el mar o en el cielo tu sombra
> Y si de tanto estar en pie no me quedara
> La gloria de saber esperarte con cada ritmo de reloj

(Westphalen, 2004, p. 90)

El yo se inserta como ser al que no alcanza ni en el mar ni en el cielo la sombra del *enunciatario enunciado*, del objeto de deseo. Incluso llega a estar estático y a esperar "con cada ritmo de reloj", es decir, orientándose hacia un *Sí-idem* maquinal y repetitivo. Sin embargo, en uno de los poemas más conocidos de *Abolición de la muerte*, llamado "He dejado descansar…", Westphalen acercó, al igual que otros poetas surrealistas antes analizados, pero con una profundidad similar a la de Moro, un yo a la dinámica del *atman* hindú, para el cual el cuerpo es un *maya*, una ilusión, que debe ser dejada de lado para unirse a un cuerpo mayor, que es el del universo. El acto de dejar del lado el cuerpo es notorio en los siguientes pasajes de dicho poema:

He dejado descansar tristemente mi cabeza
En esta sombra que cae del ruido de tus pasos
[…]
He dejado mis albas y los árboles arraigados en mi garganta
He dejado hasta la estrella que corría entre mis huesos
He abandonado mi cuerpo
Como el naufragio abandona las barcas
O como la memoria al bajar las mareas
Algunos extraños sobre las playas
He abandonado mi cuerpo
Como un guante para dejar la mano libre
Si hay que estrechar la gozosa pulpa de una estrella
No me oyes más leve que las hojas
Porque me he librado de todas las ramas
[…]
Ya tu frente ha de caer bajo el peso de mi ansia
Ya tus ojos han de cerrarse sobre los míos
Y tu dulzura brotarte como cuernos nuevos
Y tu bondad extenderse como la sombra que me rodea
Mi cabeza he dejado rodar
Mi corazón he dejado caer
Ya nada me queda, para estar más seguro de alcanzarte
Porque lleva prisa y tinieblas como la noche
La otra margen acaso no he de alcanzar,
Ya que no tengo manos que se cojan
De lo que está acordado para el perecimiento
Ni pies que pesen sobre tanto olvido
De huesos muertos y flores muertas

(Westphalen, 2004, p. 101-102)

El yo se desprende de distintas partes de su cuerpo (cabeza, garganta, cuerpo, corazón, manos, pies), las que a su vez se componen de elementos terrenales o celestiales (albas, árboles, estrella, ramas) para justamente alcanzar a un objeto de deseo como el *ser supremo* o *Brahman* del hinduismo: “Mi cabeza he dejado rodar/Mi corazón he dejado caer/Ya nada me queda, para estar más seguro de alcanzarte”. El cuerpo como ilusión, pero también como a*ctante de control* que obstaculiza la *captación* absolutamente extensa del objeto de deseo, como se nota en estos otros dos versos del mismo poema: “Ya mis brazos han cerrado las murallas/Y las ramas

inclinado para impedirte el paso" (Westphalen, 2004, p. 101). Por ello, el yo, como *atman* que se libra de su cuerpo, se abre al objeto de deseo como una presencia celestial que desciende para integrarlo: "Ya tu frente ha de caer bajo el peso de mi ansia", lo que se aprecia como un remate en el verso final: "Rosa grande ¿no has de caer?" (Westphalen, 2004, p. 102).

El yo afirma que abandona su cuerpo en sentidos pragmáticos y cognoscitivos, es decir, "como el naufragio abandona las barcas", o "como la memoria al bajar las mareas/Algunos extraños sobre las playas". En ese sentido, es un yo que va a renacer en el cuerpo de un ser supremo, y al interior de una isotopía líquida, acuática, a la manera de un naufragio o del olvido de extraños sobre playas. Dicha isotopía, como ya vimos en el anterior capítulo, característica del surrealismo, implica que el yo se sumerge en "lo semiótico" kristeviano, como líquido amniótico. Si en Moro y Buñuel los ojos son la vía de acceso a un mundo onírico, en Westphalen ese acceso pasa en algunos pasajes de su poesía por librarse de la ilusión del cuerpo humano.

Según Vicente Azar, la lírica de Westphalen de sus primeros poemarios es una "poesía del silencio" (citado por Martos, 2004, p. 12). La referencia a una ausencia de sonido es una constante en los primeros poemas publicados por el vate peruano. Eso lo distingue de los cuerpos de Xavier Abril, sonoros como el cine, o de los cuerpos de Buñuel, mudos pero pensados para ser acompañados por música. Pero esa corporeidad silente, ¿acaso no aproxima esta poesía también a una cierta sensibilidad "oriental"? ¿a ese acto de meditación propio del budismo zen en que el sonido desaparece? ¿a aquel proceso en el cual el máximo de intensidad está en la contemplación? En el poema "La mañana alza el río…" el silencio concentra la presencia extensa del fuego y del cielo: "Calma tardanza el cielo/O los ojos/Fuego fuego fuego fuego/En el cielo cielo fuego cielo/Cómo rueda el silencio… El amor nace en los ojos el cielo el fuego/El fuego el amor el silencio" (Westphalen, 2004, p. 62-63). En medio de la extensión amplia del cielo y del fuego, y de su tónica intensidad, los ojos se mantienen calmos (los ojos son intercambiables en el poema con la "calma") y el silencio se desplaza como rueda. Estamos ante un cuerpo budista no solo por estar compuesto por los cuatro elementos de la naturaleza, sino también por mantenerse silente y calmo mientras mira. Aquella tensividad es el fiel reflejo de lo que D.T. Suzuki (1998) afirma sobre el budismo Zen: "Para el Zen, la encarnación es excarnación; el silencio ruge como el trueno" (p. 10).

Por eso, el cuerpo surreal y westphaleniano en cuanto *cuerpo-punto* se desplaza con un *tempo* [39] lento, como ocurre en el poema "Una cabeza humana viene…", que dice: "Una cabeza humana viene **lenta** desde el olvido/Tenso se **detiene** el aire/Vienen **lentas** sus miradas" (Westphalen, 2004, p. 70. Negritas del autor de la tesis). La cabeza y las miradas están dotadas de una velocidad débil, mientras que el aire, como cuerpo humano, es tenso y estático, se detiene. Eso mismo puede notarse en el poema "No es válida esta sombra…": "Acaso las tinieblas **andan de puntillas**/ Y tú vas en su seno" (p. 73. Negritas del autor de la tesis). Las tinieblas corporalmente humanizadas se desplazan con sigilo, y se afirma que el *enunciatario enunciado* va en su interior. El *cuerpo-punto* cuando es natural es de recorridos ralentizados, mientras que cuando dicho cuerpo entra en contacto con figuras sólidas y artificiales tiene una dirección más rápida. En "Sirgadora de las nubes…" se mencionan "cabezas rodando por las escaleras" (p. 86), mientras que en "Diafanidad de las alboradas", también perteneciente a *Abolición de la muerte*, una niña "avienta sus sueños/Como cabezas el sembrador o anclas los aeronautas" (Westphalen, p. 95). Las escaleras o las anclas son objetos construidos por el hombre que sirven como receptáculos o símiles de la extremidad superior humana.

Así como Westphalen es el poeta del silencio, también es el poeta de la memoria. Por ello, afirma en su poema "Marismas llenas de corales…": "Tu recuerdo está tan presente que es tu presencia" (p. 90). Como ocurre en el poema que se analizó de Desnos, o en pasajes de la poesía de Moro, aquello que está en el *dominio de la ausencia*, fuera del *campo de presencia*, es decir, el recuerdo, es tan intenso que contradictoriamente "está presente".

En cambio, el *cuerpo-carne* no está muy presente en los dos poemarios iniciales de Westphalen, pero en el poema "No te has fijado…", que cierra *Las ínsulas extrañas*, se acerca metafóricamente a las figuras corporales animales e internas que emplea Xavier Abril, cuando el yo afirma que "Así mi corazón a veces salta como un sapo…Sigue tus huellas recostado en tanta ternura/Se infla más grande" (Westphalen, 2004, p. 80). Se describe un corazón dotado de *mociones íntimas*, al inflarse pronunciadamente, y en ese sentido sí se aleja de los *cuerpos sin órganos* reinantes de Moro y Buñuel.

Pero en cuanto a lo animal, hay otras conexiones de Westphalen con el surrealismo de Moro, dado que abundan las referencias a animales marinos, como en el poema de *Abolición de la muerte* llamado "Amarrado a su sombra…", como por ejemplo en los siguientes versos:

"Cruzando el Mediterráneo los delfines se empinaban/Incrustadas las tortugas en los aires" (Westphalen, 2004, p. 89). En el texto poético de *Las ínsulas extrañas* de nombre "Llueve por tanto…", además, también se menciona a un animal de bosque: "Por una vereda seguiremos a la gacela y por otra al pecespada" (Westphalen, 2004, p. 76). Asimismo, en "Marismas llenas de corales…", encontramos estos dos versos: "Cuando tus manos alcanzaron mis manos/ Cerróse un horizonte para abrirse dos cielos/ Y emergió junto al delfín la ostra alada" (Westphalen, 2004, p. 91). Los animales en Westphalen son *cuerpos-puntos* de desplazamientos opuestos a los previsibles: los delfines se empinan como si fueran seres terrestres; las tortugas están en los aires como si fueran aladas; el pecespada se desplaza por una vereda al igual que una gacela, y es una acción que no corresponde ni a un animal marino ni a un animal de bosque; otro delfín, al lado de una concha con alas, emerge no en el mar sino en medio de "dos cielos". Son animales móviles representados como externos al cuerpo humano configurado, a diferencia de los animales intraorgánicos de Abril o de los animales (casi) estáticos de Buñuel.

El cuerpo en Westphalen, Abril, Moro, Breton y en otros poetas surrealistas hasta este momento analizados se aleja evidentemente del cuerpo reprimido y limitadamente fragmentado de Buñuel. En ese sentido, veremos en el siguiente capítulo si ese mecanismo del cuerpo existente en la poesía surrealista estudiada hasta este punto también está presente en otros poetas surrealistas, o de pronunciada influencia surrealista, que han nacido en España o países latinoamericanos (Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Octavio Paz, Pablo Neruda, etc.), o si, por el contrario, se aproximan a ese cuerpo obstaculizado de *Un perro andaluz.*

Capítulo VI

Surrealismo y cuerpos en la poesía latinoamericana y española

6.1. Corporalidades sudamericanas

Más allá del Perú, la poesía latinoamericana de autores que militaron el surrealismo o que fueron influidos por la vanguardia coinciden en vincular lo corporal con lo acuático, lo marino, lo líquido. En el poema "Encallado en las costas del Pacífico", el argentino Oliverio Girondo refiere cortar "la yugular marina/ de los algosos huéspedes que agobian tu pensativo omóplato de lluvia" (citado por Pariente, 2002, p. 47), del mismo modo que designa "muslos agua viva" (citado por Pariente, 2002, p. 48).

Figuras como las algas en una yugular marina, un hueso (omóplato) que pertenece a una dimensión de lluvia y que, por lo tanto, siguiendo lo explicado en capítulos anteriores, implicaría un nuevo tipo de pensamiento (el del surrealismo, opuesto a lo racional), y muslos de vitalidad acuática, no se alejan de figuras creadas por un compatriota de Girondo como Aldo Pellegrini. Este poeta, en "El mundo es tuyo", describe un río que actúa como ala líquida de la piel: "un río se desliza junto a tu piel/ un ala líquida en una llanura dormida" (citado por Pariente, 2002, p. 187). Mientras el agua actúa, es dinámica, se desplaza, la llanura duerme. Lo líquido en la vida surreal despierta, lo terrenal, mientras tanto, dormita.

Dos poetas chilenos esenciales como Pablo Neruda y Vicente Huidobro, con mayores o menores enlaces con el surrealismo, son afectos también a las figuras líquidas. Allí está el llanto que golpea apocalípticamente las olas a través de un recorrido del cuerpo ("A veces el destino de tus lágrimas asciende/ como la edad hasta mi frente, allí/ están golpeando las olas, destruyéndose de muerte:/ su movimiento es húmedo, decaído, final" —citado por Pariente, 2002, p. 214—) en "Alianza (Soneto)" de Neruda; también los globos oculares que adormecen las aguas, los que pertenecen a una mujer capaz de esconder lo onírico ("Ella tenía ojos de adormecedora de mares/ Ella había escondido un sueño en un armario oscuro" —citado por Pariente, 2002, p. 58) en "Ella" de Huidobro.

Como influencia surrealista, los cuatro elementos de la naturaleza (aire, agua, tierra y fuego) están presentes en muchos de los versos de *Residencia en la tierra* (1935), pero no en un sentido de explosión creadora del mundo, de *bing bang* corporal como sucede en César Moro, sino más bien agónico o, como ya se dijo, apocalíptico. En un fragmento que pertenece a "Desespediente" se refiere el acto de llorar ante la "muerte" de algunos de dichos elementos de naturaleza, algunos de ellos vinculados a una corporalidad sexual: "Lloremos la defunción de la tierra y el fuego,/las espadas, las uvas,/los sexos con sus duros dominios de raíces,/las naves del alcohol navegando entre naves" (citado por Pariente, 2002, p. 216).

En la poesía de Pellegrini también encontramos coincidentemente esa visión funeral del cuerpo en distintos elementos de la naturaleza, como por ejemplo en "Gracias amigos": "y más allá el barco al acecho los esqueletos del aire y del mar el cadáver de la tierra/sólo una pesadilla de cementerio con la alegre imagen de una casa con frente de ladrillo rojo" (citado por Pariente, 2002: 190). Pero, retornando a tierras chilenas, un pasaje de un poema de Enrique Gómez Correa, vate de militancia surrealista, llamado "Zonas eróticas XX", expone al igual que Moro y otros poetas de la vanguardia ya revisados una visión hinduista del cuerpo:

> Cuando la lluvia te fascinaba y hacía de tus ojos una carpa de circo
> A todo espacio a todo ser
> Convirtiéndote en la devoradora de tu imagen
> De tu cabeza
> Que cortó el escultor
> Olvidando el busto junto a la pared celeste
> Que te hace perecer
> Rostro de ilusión
>
> (Citado por Pariente, 2002, p. 357)

Los versos giran sobre la figura líquida de la lluvia como un *actante de control* entre los ojos como fuente de captación y lo observado como blanco, muy extenso como carpa de circo, percibido "a todo espacio a todo ser". Sin embargo, la lluvia es *actante de control* al revelar que ese fenómeno extenso hace descubrir el cuerpo propio como una ilusión, un *maya*: "convirtiéndote en la devoradora de tu imagen/ De tu cabeza/ que cortó el escultor", "Olvidando el busto junto a la pared celeste", "Rostro de ilusión". Se plasma una aproximación surreal al

reencuentro con un ser esencial, que, como vimos en capítulos anteriores, se define en el hinduismo como *atman*.

6.2. Octavio Paz y lo mítico

Uno de los grandes poetas latinoamericanos, con versos que frecuentemente giran alrededor de la figura del cuerpo, es el mexicano Octavio Paz. Según Meyer-Minnemann, la primera versión de *Libertad bajo palabra,* del año 1949, muestra claras señas del impacto del surrealismo en parte de su obra, lo que se apreciaría con mayor potencia aún en su obra más surrealista, el poemario *¿Águila o sol?* de 1951. Enrico Mario Santí coincide en que dicho poemario es entre los libros de Paz "el más cercano al Surrealismo" (en Introducción de Paz, 2014, p. 43). Meyer-Minnemann (2016) destaca que el interés por el surrealismo de Paz se vio reflejado en su ensayo "El surrealismo", que surge de una conferencia presentada en 1954 incluida en su compilación de textos críticos llamado *Las peras del olmo*. No obstante, ya alrededor de 1950 el poeta mexicano se había adherido al surrealismo.

Si bien Meyer-Minnemann señala que Paz nunca se alejó de modo definitivo del surrealismo, "en años posteriores atenuó su entusiasmo respecto del movimiento de Breton" (p. 75). Asimismo, refiere que su adhesión al surrealismo se manifiesta con ciertas reservas. A propósito del apego de Breton hacia el Marqués de Sade, Paz dijo: "Es difícil entender del todo su adhesión sin reservas hacia la obra de Sade, lo conmovía y exaltaba el carácter absoluto de su negación, pero ¿cómo conciliarla con la creencia en el amor, centro de la edad de oro? Sade denuncia el amor: es una hipocresía, o, peor aún, una ilusión" (citado por Meyer-Minnemann, 2016, p. 86). También criticó la escritura automática, de la que dijo que es "la más notable y eficaz técnica de la sistemática destrucción del yo", y que es un método experimental que teme que "pocas veces se haya realizado de verdad" (citado por Meyer-Minnemann, 2016, p. 87).

Enrico Mario Santí destaca que Paz comparte con los surrealistas, por un lado, una política independiente, un interés por México (en su propio país conoció a Benjamin Péret), la unión de acción política y poética (la revolución como visión poética y subversión) y una investigación de los poderes del inconsciente; por otro lado, lo distancia de ellos la edad (fue el más joven del grupo), la estética no tan próxima a la escritura automática, y la tradición cultural, por su marcado hispanismo (en Introducción de Paz, 2014, p. 37-38).

Por ejemplo, si bien el poema "Piedra de Sol" posee conexiones con la escritura automática,

> está escrito en 589 endecasílabos blancos, de los que los últimos cinco, así como el pentasílabo final, repiten, en un gesto de circularidad, los seis primeros. El endecasílabo, por su forma (para no decir por su fórmula: un verso de once sílabas con posibilidades variadas de ritmo, con la salvedad de la décima sílaba que obligatoriamente recibe el acento de intensidad) representa una expresión lingüística que apenas podría estar más lejos de la libertad de la escritura automática. (Meyer-Minnemann, 2016, p. 90)

Tal como lo afirma Santí, el subconsciente para Paz es libre al igual que para el surrealismo, pero, a diferencia, sometido "a la ley de la Palabra" (en Introducción de Paz, 2014, p. 40).

Del mismo modo, Santí afirma que en este poema semiautomático se "sintetiza la estética del surrealismo con la supervivencia de los mitos aztecas, como indica la alusión del título al calendario sagrado de los antiguos mexicanos" (Introducción de Paz, 2014, p. 51). Quien destaca el vínculo de dichos elementos con lo corporal es Eduardo Becerra (2007), en particular con el cuerpo femenino: "En este poema se funden y coexisten el mundo mítico azteca, la contemplación del devenir cósmico a lo largo y ancho del cuerpo femenino, el viaje por las profundidades del erotismo…" (p. 48).

Al igual que en poemas surrealistas analizados en páginas anteriores, las figuras líquidas son esenciales en la construcción de "Piedra de sol", sobre todo en relación al sueño ("agua que con los párpados cerrados/ mana toda la noche profecías" —2014, p. 313—) o al accionar del cuerpo que describe el yo ("toda la noche llueves, todo el día/ abres mi pecho con tus dedos de agua,/ cierras mis ojos con tu boca de agua,/ sobre mis huesos llueves, en mi pecho/ hunde raíces de agua un árbol líquido —2014, p. 315).

Nuevamente lejos de figuras corporales cinematográficas, como las del Buñuel de *Un perro andaluz*, pero cerca de Moro o del Breton de "La unión libre", el cuerpo central en "Piedra del sol" es explícitamente un mundo, es una totalidad en la que vive el yo: "cuerpo de luz filtrada por un ágata,/ piernas de luz, vientre de luz, bahías,/ roca solar, cuerpo color de nube,/

color de día rápido que salta,/ la hora centellea y tiene cuerpo,/ el mundo ya es visible por tu cuerpo,/ es transparente por tu transparencia" (2014, p. 314).

El cuerpo tiene ese carácter celestial y luminoso de algunas imágenes de Magritte (como en su obra "Magia negra", que se puede ver a continuación), pero a la vez es llamativo cómo el yo describe que el mundo se hace visible por el cuerpo que describe. Asume como el yo de *La tortuga ecuestre* un rol temático /explorador/, de forma mucho más dinámica, como un *cuerpo-punto*, que se desplaza para explorar un cuerpo femenino haciendo un símil de éste con el mundo: "voy por tu cuerpo como por el mundo,/ tu vientre es una plaza soleada,/ tus pechos dos iglesias donde oficia/ la sangre sus misterios paralelos, […] voy por tus ojos por el agua,/ los tigres beben sueño en esos ojos, […] voy por tu frente como por la luna, como la nube por tu pensamiento,/ voy por tu vientre como por tus sueños" (2014, p. 314).



Fuente: surrealismopordos.wordpress.com

Es un cuerpo femenino, por supuesto, pero a la vez cósmico. Recorrido por un yo claramente humanizado, del que beben los animales, y que a la vez puede ser lunar. Cuando el yo desembraga, se dirige hacia la marca "Tú", "Piedra de sol" se pueden encontrar versos como éste: "[…] tu cabeza/ es un astro pequeño entre mis manos" (2014, p. 325). La concepción solar del cuerpo se puede encontrar en un mito mexicano como el de Tecuciztécatl y Nanahuatzi. En una reunión de dioses, el primero, también conocido como el "Señor de los caracoles", corre hacia una hoguera para lanzarse en ella y transformarse en el sol, para que así se forme vida en el universo. Sin embargo, antes lo hizo Nanahuatzi, y así se convirtió en el sol.

En otro pasaje de “Piedra de sol”, dice: “el mundo se despoja de sus máscaras/ y en su centro, vibrante transparencia,/ lo que llamamos Dios, el ser sin nombre,/ se contempla en la nada, el ser sin rostro/ emerge de sí mismo, sol de soles,/ plenitud de presencias y de nombres” (2014, p. 325). Si por un lado a Dios se le identifica como el astro rey mayor, como un Nanahuatzi, Dios también actúa en este poema como Brahman, al igual que en poemas franceses y latinoamericanos antes estudiados, al tener este carácter de totalidad, de plenitud, de entidad que se encuentra en cada fenómeno. Es llamativo además que en el poema se señale que es “el ser sin rostro”. El rostro es una parte del cuerpo que como vimos antes puede ser parte del *maya*, y que además, como dice el budista Rinzai Gigen, el verdadero Yo está libre de lo corporal: “No es ni cuerpo, ni su estómago, ni su hígado, ni su riñón” (Suzuki y Fromm, 1998, p. 24). Es un yo que viéndolo desde el hinduismo es un *atman* desnudo de la ilusión del cuerpo y que está integrado a la totalidad del Brahman o es equivalente a él. Por eso su rostro, como dice el propio poema, es un “rostro de llamas, rostro devorado” (p. 317), o es un “rostro de mar, de pan, de roca y fuente,/ manantial que disuelve nuestros rostros/ en el rostro sin nombre, el ser sin rostros,/ indecible presencia de presencias…” (p. 331). Otras partes del cuerpo son descartables en la poesía de honda influencia surrealista de Paz, como por ejemplo en el pasaje XII del poema “Trabajos del poeta”, que aparece en *¿Águila o sol?*: “LUEGO de haber cortado todos los brazos que se tendían hacia mí […] luego de haberme cortado la lengua y luego de haberla devorado” (p. 228).

Ese sentido de cruzar el cuerpo y la totalidad, o que, mejor dicho, desintegra el cuerpo en la totalidad, también tiene que ver con la disolución del lenguaje y del tiempo, como puede notarse en este pasaje de “Piedra de sol” por la forma en que se niega los nombres en general, y en específico los pronombres personales y los adverbios temporales: “no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,/ verdad de dos en sólo un cuerpo y alma,/ oh ser total…” (2014, p. 322). En todo caso esa plenitud en sí misma se puede establecer cuando el yo, enuncivo, se desembraga e integra a la totalidad del nosotros, tal como lo especifican estos otros versos del poema, que siguen además, por cierto, enfatizando la condición ilusoria del cuerpo: “… para que pueda ser he de ser otro,/ salir de mí, buscarme entre los otros,/ los otros que me dan plena existencia,/ no soy, no hay yo, siempre somos nosotros,/ la vida es otra, siempre más allá, más lejos,/ fuera de ti, de mí, siempre horizonte,/ vida que nos desvive y enajena,/ que nos inventa un rostro y lo desgasta…” (p. 330). O también estos: “llévame al otro lado de esta noche,/ adonde yo soy tú somos nosotros,/ al reino de pronombres enlazados,” (p. 331).

Ello se vincula profundamente con la visión del yo que expresó Paz (1974) en su texto ya referido de nombre "El surrealismo", y que él, adicionalmente a lo que expresamos, conecta con el budismo: "A más de dos mil años de distancia, la poesía occidental descubre algo que constituye la enseñanza central del budismo: el yo es una ilusión, una congregación de sensaciones, pensamientos y deseos" (p.142). Además, compara la escritura automática con las prácticas del budismo Zen, en las cuales se llega a

> […] un estado paradójico de pasividad activa, en el que el 'yo pienso' es substituido por un misterioso 'se piensa'. Lo importante, así, es lograr la ruptura de esa ficticia personalidad que el mundo nos impone o que nosotros mismos hemos creado para defendernos del exterior. El yo nos aplasta y esconde nuestro verdadero ser. Negar al yo no es negar al ser. (Paz, 1974, p. 143)

Tal como se afirma en el pasaje VI del poema "Trabajos del poeta", incluido en el poemario *¿Águila o sol?* (2007), el yo es solo un artificio vacuo: "Y luego te vacías de ti mismo, porque tú —lo que llamamos yo o persona— también es imagen, también es *otro*, también es nadería" (p. 223).

En los versos que dicen: "¡caer, volver, soñarme y que me sueñen/ otros ojos futuros, otra vida,/ otras nubes, morirme de otra muerte!" (Paz, 2014, p. 320), apreciamos cómo los ojos, al igual que las nubes, son figuras que actúan como muñecas rusas, las populares "matrioshkas": son *cuerpos-envolturas* que al soñar acogen otro sueño, el del yo. Y así es notoria la influencia del Breton del poema "Una y mil veces" ("Esta nieve que adoro sueña y soy uno de esos sueños") y de un poeta referente de los surrealistas como Poe, con su poema ya citado "Sueño dentro de un sueño" ("Todo lo que vemos o mostramos/ Sólo es un sueño dentro de un sueño"), lo que curiosamente también se extiende al Luis Buñuel de *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972), cinta en la que aparecen, una y otra vez, personajes que despiertan de sueños en los que han soñado que otros personajes también soñaban.

Con relación a la que es considerada la obra más surrealista de Paz (2007), *¿Águila o sol?*, Becerra justamente identifica la influencia de doctrinas filosóficas y religiosas orientales, como por ejemplo el budismo tántrico (p. 44), una influencia que se extiende hasta "Piedra de sol", tal como ya se ha podido apreciar. Con respecto a la visión de lo mexicano que aparece desde el título, el mismo Becerra recuerda que por un lado el sol "es una de las representaciones

de Quetzalcoátl, divinidad máxima del panteón azteca", mientras que el águila es "una figura ligada a la fundación de Tenochtitlán, la capital del imperio azteca" (p. 45). Este autor agrega que hay un sentido de convertir la dualidad del título en unidad, al tomarse en cuenta que "el águila es asimismo emblema de lo solar y para los aztecas el dios águila era también representación del sol" (ibídem).

Uno de los poemas que podemos encontrar en *¿Águila o sol?* es "Mariposa de Obsidiana", incluido en el *Almanaque surrealista del medio siglo* (1950) y cuyo título se refiere la diosa chichimeca Itzpapálotl, emblema de la fecundidad, la madre tierra y la protección de los partos, así como de la destrucción, al vincularse a los sacrificios y la guerra (Becerra, 2007). Dicha diosa en el poema se describe a sí misma en términos corporales:

> Lluéveme, asoléame. Mi cuerpo arado por el tuyo ha de volverse un campo donde se siembra uno y se cosecha ciento […]. Toca mis pechos de yerba. Besa mi vientre, piedra de sacrificios. […] Muere en mis labios, nace en mis ojos. De mi cuerpo brotan imágenes: bebe en esas aguas y recuerda lo que olvidaste al nacer. (Paz, 2014, p. 267)

Lo que detecta Becerra (2007) en aquel pasaje de "Mariposa de Obsidiana" es una fusión erótica que "se vuelve acto: entonar la voz de la diosa es poseerla, cantarla es recorrer su cuerpo y entrar en sus rincones escondidos" (p. 47). Es un cuerpo que al igual que el de Moro funciona como *campo de presencia* que se *amplifica* en intensidad amatoria ("Mi cuerpo arado por el tuyo") y extensión vegetal ("…donde se siembra uno y se cosecha ciento"). Y es también e igualmente un *cuerpo-envoltura* como superficie en la que se inscriben figuras terrenales y vegetales (/pechos de yerba/, el vientre como /piedra de sacrificios/), lo que se aprecia también en otro pasaje que dice "Bailaba, los pechos en alto y girando, girando, girando hasta quedarme quieta; entonces empezaba a echar hojas, flores, frutos" (Paz, 2014, p. 266). Incluso si vamos al poemario *¿Águila o sol?*, que exploraremos con más detalle en páginas siguientes, el cuerpo puede tener extensiones subterráneas, musicalmente aéreas, y acuáticas, como sucede en el pasaje VIII del poema "Trabajos del poeta": "Me estiro, mis pies salen de mi cuarto, mi cabeza horada las paredes. Me extiendo por lo inmenso como las raíces de un árbol sagrado, como la música, como el mar" (p. 224).

Becerra (2007) también indica que el poema a través de la posesión "puede lograr el regreso al origen, recuperar los acentos de la voz del mito capaces de entonar no ya los sonidos

del cosmos sino su propio fluir" (p. 47). La voz de la diosa chichimeca en "Mariposa de Obsidiana", en el pasaje del poema anteriormente citado, le dice al *enunciatario enuncivo* que muera en sus labios, en un acto de connotación erótica, pero para nacer en sus ojos. Dicho renacimiento visual pasa por apreciar imágenes que brotan, inscritas, en el cuerpo de Itzpapálotl. Pero esas imágenes son líquidas, acuáticas, como las que abren el mundo onírico en *Un perro andaluz*, y a la vez, como ocurre en muchas expresiones de vanguardia, abren la memoria de estados iniciales, primigenios, del ser humano. Parte de esa regresión también se identifica en un poema de *¿Águila o sol?* llamado "Carta a dos desconocidas": "… la gran boca maternal de la ausencia –la vagina que bosteza y me engulle y me deglute y me expulsa: ¡al tiempo, otra vez al tiempo!-" (Paz, 2014, p. 243).

Algo que distingue a Paz en su visión del cuerpo con respecto a otros poetas o a la cinematografía surrealista previamente analizada es la comprensión verbal del *cuerpo-envoltura.* Es decir, dicho cuerpo actúa como *continente* de un *contenido* lingüístico. Ello se puede notar en el mismo poema "Mariposa de obsidiana" cuando en él se afirma: "Allí abrirás mi cuerpo en dos, para leer las letras de tu destino" (Becerra, 2007, p. 267), y también en otros pasajes de *¿Águila o sol?* en los que fenómenos celestiales emergen como cuerpos gestantes, como sucede en el poema 1 de "Trabajos del poeta": "La nube preñada de palabras, viene, dócil y sombría, a suspenderse sobre mi cabeza…" (p. 219), o la propia Palabra, como cualquier cuerpo humano, da pasos: "Recorrí dos calles más, tiritando, cuando de pronto sentí –no, no sentí: pasó, rauda, la Palabra" (p. 221). En el poema "El río" del poemario *La estación violenta*, la tinta puede equivaler a la sangre: "No,/ dar marcha atrás, parar el río de sangre, el río de tinta" (Paz, 2014, p. 305).

En el poema IV de "Trabajos del poeta" se refiere "una prensa de imprenta imprimiendo un solo verso inmenso, hecho nada más de una sílaba, que rima con el golpe de mi corazón" (Becerra, 2007, p. 221). Ya habíamos apreciado en "Piedra de sol", poema de aparición posterior, la característica visión cósmica del cuerpo en el surrealismo, y en relación a ese *cuerpo-envoltura* que funciona también como *cuerpo palabra* encontramos que la palabra como tal está en el mundo: sea ese mundo el cuerpo femenino de Itzpapálotl que al abrirse deja leer el destino del enunciatario lector, o sea lo que contiene algunos elementos de dicho mundo, como la nube, el ruido de unos pasos, el torrente sanguíneo que avanza como un río o incluso el golpe del corazón rimado por una sílaba, tal como lo dice el poema IV de "Trabajos del

poeta". Este título de ese conjunto de poemas, referidos por números en romano, hace apreciar también a ese *cuerpo palabra* a través de aquella función metalingüística de la que hablaba Jakobson. Es un *cuerpo* que se refiere a sí mismo como proceso de construcción en el cual el yo identifica en una serie de figuras internas (golpe del corazón) o externas (nube, ruido de pasos) las palabras que servirán para la propia construcción del poema como tal.

También el *cuerpo palabra* puede ser alimentado en estas labores de poeta, como ocurre en el pasaje IX del mismo poema: "A la palabra *odio* la alimento con basuras durante años, hasta que estalla en una hermosa explosión purulenta, que infecta por un siglo el lenguaje" (citado por Becerra, 2007, p. 226). La pasión del yo alimenta al *odio* como *cuerpo palabra*, y explota para extenderse temporal y grandemente, para fijarse, permanecer. En el siguiente pasaje, X, ese mismo lenguaje que se menciona en IX actúa, entre otras cosas, como unos fuertes dientes: "Una dentadura trituradora, que haga una masa del yotúélnosotrosvosotrosellos" (p. 227). Ya habíamos apreciado que en la obra de Paz el Yo es una imagen. Para decirlo en término hinduistas, un *maya.* La consideración de un *atman*, que trasciende la idea del Yo, y que se une a una totalidad, el Brahman, se refleja a través de aquel neologismo que une todos los pronombres personales. O ese Brahman también puede ser otro cuerpo, uno mayor en el que se pierde el cuerpo, tal como lo manifiesta el poema "Carta a dos desconocidas" antes referido: "Cuerpo en el que pierdo cuerpo, cuerpo sin fin" (Paz, 2014, p. 244).

En otros poemas de *¿Águila o sol?* como "Cabeza de ángel" se aprecia una fragilidad del cuerpo sometida a una deidad próxima a la del cristianismo, celestial:

> … Dios arriba me estaba viendo y los ángeles recogían en vasos mi sangre y mientras los moros me martirizaban yo me divertía viendo a unas señoras muy elegantes que contemplaban mi martirio desde sus balcones y se reían y platicaban entre sí de sus cosas sin que les importara mucho lo que a mí me pasaba… (Paz, 2014, p. 256)

Es cierto que en el zoroastrismo encontramos antecedentes de las visiones deíficas de dicha religión, como por ejemplo en la colección de textos sagrados conocida como *Avesta*, tal como se puede notar en pasajes como "dándome la luz del Cielo, la mejor vida de los santos, brillante, en toda su gloria"[40] (Varios autores, 2012, *The Zend-Avesta*, subtítulo To the fire).

El cuerpo en la poesía más surrealista de Paz tiende a ser grandioso, pero en algunos pasajes puede ser humanamente frágil, como en los poemas de *¿Águila o sol?* llamados "Llano", que refiere "Falos decapitados" (Paz, 2014, p. 263); "Valle de México", que describe un sol que "arranca los ojos" (p. 275) del yo; "Lecho de helechos", en su referencia tensivamente atenuante al *enunciatario enuncivo*: "me miras con tu mirada última —la mirada que pierde cielo" (p. 275). En eso es más próximo al cuerpo frágil de *Un perro andaluz.*

6.3. Cuerpos que decaen en la poesía española

Es llamativo que esa conexión que identificamos entre la poesía de Paz y el inicio cinematográfico de Buñuel también se halla en los versos escritos por el cineasta aragonés. Dichos versos comparten la misma sensibilidad de muchas de sus películas. En su texto de prosa poética llamado "Menage a trois", escrito en 1927, solo unos años antes de la realización de *Un perro andaluz*, ello es elocuente en los siguientes fragmentos:

> Junto a mí viajaba una mujer enlutada de una distinción de diosa, de una palidez de alba. No la conocía. Pero sentía despertarse mi piel empapada de lujuria. Atravesábamos un paisaje sin cielo, sin cielo hasta perderse de vista. La tierra se hallaba cubierta de flores negras que exhalaban un penetrante aroma a alcoba de mujer.
>
> Mi desconocida mandó detener al chófer junto a un gran lago repleto, un lagrimal repleto de angustia. "Este es –me dijo- el lagrimal repleto lago de angustia". No le hice caso, ocupado como me hallaba ahora en besarle el pecho entre los senos que ella ocultaba con las manos, llorando sin consuelo, sin fuerzas casi para defenderse de mi lascivia.
>
> […]
>
> Junto a nosotros acababa de detenerse un entierro. Amortajada en el ataúd yacía la dama desconocida de momentos antes. ¡Pálida flor de carne sin saber cantar! Aún resbalaba por su mejilla la última lágrima detenida milagrosamente en el pómulo como un pájaro en la rama.
>
> Mi amigo se precipitó a ella y la besó frenéticamente en los labios, en los labios que de lívidos fueron insensiblemente transformándose en verdes, luego en rojos, luego en fuego, luego en infierno.
>
> (Buñuel, en antología de Pariente, 2002, p. 143)

El yo, al igual que el hombre lascivo de *Un perro andaluz*, es un *cuerpo-punto* que se desplaza hacia un *blanco* femenino al que convierte en el objeto de una *mira* de tónico deseo sexual ("Pero sentía despertarse mi piel empapada de lujuria"). Entre esa *fuente* y ese *blanco* la extensión espacial se reduce hasta el punto de que la mujer expresa esa misma desesperación ante una sexualidad masculina invasiva apreciada en el cortometraje ("ocupado como me

hallaba ahora en besarle el pecho entre los senos que ella ocultaba con las manos, llorando sin consuelo, sin fuerzas casi para defenderse de mi lascivia"). Al final, se describe un acercamiento erótico a esa mujer a partir de una dinámica necrófila que recuerda la secuencia final del filme *Abismos de pasión* (1954) o aquellas en que un comisario profana la tumba de su hermana, a la que recuerda desnuda y con deseo incestuoso, y en que un joven hace el amor con su abuela, quien sigue viva a pesar de haber sido asesinada en una escena anterior por él, en *El fantasma de la libertad* (*Le fantôme de la liberté*, 1974) : "Amortajada en el ataúd yacía la dama desconocida de momentos antes… Mi amigo se precipitó a ella y la besó frenéticamente en los labios, en los labios que de lívidos fueron insensiblemente transformándose en verdes, luego en rojos, luego en fuego, luego en infierno". En ese sentido hay profundas coincidencias corporales de carácter mortuorio y terrenal entre Buñuel y Vicente Aleixandre, poeta que profundizaremos después y que posee versos como estos, del poema "LOS AMANTES ENTERRADOS", perteneciente al poemario *Nacimiento último*, publicado en 1953 y que recopila escritos entre 1927 y 1952: "Aún tengo/ aquí mis labios sobre los tuyos. Muerta,/ acabada, ¡acábete!/ ¡Oh libertad! Aquí oscuramente apretados,/ bajo la tierra, revueltos con las densas raíces" (Aleixandre, 2017). Valga recordar que la necrofilia también se identifica en filmes de Buñuel como *Viridiana* (1961), en el que la protagonista interpretada por Silvia Pinal accede al pedido de Don Jaime (Fernando Rey) de vestir el traje de novia de su fallecida esposa. Justamente, la fantasía del personaje de Rey es tener sexo con ella vistiendo ese traje, lo que recuerda otros relatos cinematográficos de Alfred Hitchcock, como *Rebeca* (*Rebecca*, 1940) o *Vértigo* (*Vertigo*, 1958), que si bien no son surrealistas, guardan conexión con ese amor *fou* predicado por André Breton, que en el caso del director de origen británico implica vestir a una persona viva de tal manera que se asemeje a un ser muerto, e imaginar un contacto romántico con éste. Es el mismo tipo de amor que podemos encontrar también en un filme de terror cercano temporalmente como *Raptus. El secreto del Dr. Hichcock* (*L'orribile segreto del Dr. Hichcock*, 1962) de Riccardo Freda, que cuenta la historia de un hombre que simular la realización de actos necrófilos con su esposa, gracias a la inyección de una droga que la deja en estado de inconsciencia.

En el texto poético de Buñuel llamado "Palacio de hielo", se representa un cuerpo lejano de las *amplificaciones* poéticas de Moro o Breton, próximo más bien a esos cuerpos inertes y sin vida a medio enterrar en la arena, al final de *Un perro andaluz*: "Cerca de la puerta pende un ahorcado que se balancea sobre el abismo cercado de eternidad, aullando de espacio. Soy

Yo. Es mi esqueleto del que ya no quedan sino los ojos […] La ventana se abre y aparece una dama que se da polisoir en las uñas. Cuando las considera suficientemente afiladas me saca los ojos y los arroja a la calle/ Quedan mis órbitas solas sin mirada, sin deseos, sin mar, sin polluelos, sin nada" (Buñuel, en antología de Pariente, 2002, p. 145).

Tal como se pudo apreciar, el realizador español es también afecto en su poesía a *cuerpos sin órganos*, que quedan vaciados de su contenido sobre todo ocular ("… me saca los ojos y los arroja a la calle"), y cuya e*nvoltura* se degrada. ("Es mi esqueleto del que ya no quedan sino los ojos", "Quedan mis órbitas solas, sin mirada…"). La dama referida en el texto que utiliza las uñas para extraer los ojos del cuerpo descrito está claramente hermanada a la mujer de *Un perro andaluz*, dotada de un poder para desaparecer los labios de un hombre o hacer crecer un vello púbico en ellos.

Las visiones de cuerpos que se atenúan en la obra tanto poética como cinematográfica de Luis Buñuel también se hallan en los versos de aquel conjunto de poetas (Rafael Alberti, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, entre otros) que se reunió en Sevilla para celebrar a Luis Góngora y Argote, en el año que les dio parte de su nombre colectivo: la Generación del 27. Dicha generación también está asociada a otros poetas como Vicente Aleixandre, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre y Emilio Prados (Díaz Pardo, 2018, capítulo 3, subtítulo 2, leyenda de foto 1).

Díaz Pardo destaca cómo Luis Cernuda reconoció a la influencia surrealista como la última etapa del devenir poético de la Generación del 27: "como evolución final de la poesía de vanguardia, el surrealismo hace que los poetas de la generación del 27 conviertan su escritura en un intento de revelar la dimensión más escondida del hombre, el subconsciente" (Díaz Pardo, 2018, capítulo 3, subtítulo "Etapas", párrafo 12). En el poema "Nueva York (Oficina y denuncia)" de Federico García Lorca, a propósito del pasaje que dice:

> Debajo de las multiplicaciones
> Hay una gota de sangre de pato;
> Debajo de las divisiones
> Hay una gota de sangre de marinero;
> Debajo de las sumas, un río de sangre tierna.

El ya referido autor señala que García Lorca expresa su denuncia "al mundo capitalista, insensible al dolor ajeno, de un tipo de sociedad dominada por 'las multiplicaciones, las divisiones' y 'las sumas'" (2018, capítulo 1, subtítulo "La Gran Depresión de 1929 tras los felices años veinte", párrafo 8). Aquí se aprecia, como lo señala Lineros Quintero, uno de los temas dominantes de la Generación: la ciudad (p. 4), pero a modo de las "aproximaciones insólitas" del surrealismo, bajo las operaciones matemáticas que guían la ciudad, con la sangre como resto oculto bajo la ciudad, sangre tanto humana como animal. Como en el cortometraje de Buñuel y en los poemas españoles que hemos revisado hasta aquí, el cuerpo perece o se destruye en la tierra o en sus profundidades.

En otro poema de *Poeta en Nueva York*, llamado "GRITO HACIA ROMA (Desde la torre del Crysler Building)" las carnes, la cabeza o las manos son figuras corporales afectadas por la falta de agua, por presencias escatológicas o la vejez: "El amor está en las carnes desgarradas por la sed […] ha de gritar con la cabeza llena de excremento, /Pero el viejo de las manos translúcidas/ dirá: amor, amor, amor" (García Lorca, en antología de Pariente, 2002, p. 113). Ni siquiera la representación de la infancia en la obra poética de este autor se salva de exponer un cuerpo convertido en *envoltura* que asimila frutas descompuestas, objetos antiguos u objetos dedicados a la crianza de animales, y en *superficie de inscripción* de mordidas de roedores, tal como se aprecia en el poema "Infancia y muerte": "Para buscar mi infancia ¡Dios mío!/ comí naranjas podridas, papeles viejos, palomares vacíos/ y encontré mi cuerpecito comido por las ratas" (en antología de Pariente, 2002, p. 116).

No se aleja de esa dinámica Salvador Dalí en su faceta de poeta. El famoso pintor, que además fuera coguionista de *Un perro andaluz*, si bien juega en parte de su poesía con esas figuras celestiales y grandiosas típicas de la poesía surrealista, tal como se aprecia en su poema "Con el sol", los versos desembocan en retratar *cuerpos-envoltura* que más bien se deforman por *mutación* con figuras que pueden ser animales y acuáticas: "Con el sol me nacen dos pequeños tiburones, desdentados, por/debajo del brazo" (en antología de Pariente, 2002, p. 222). Los escualos equivalen al erizo de mar en el que se convierte la axila de una mujer en el cortometraje de Luis Buñuel.

Volviendo al grupo de la Generación del 27, hay que destacar, de todos modos, algunos matices importantes, como los que corresponden a la poesía de Vicente Aleixandre. Como lo

señala Alejandro Sanz, y en coincidencia con otros poetas surrealistas revisados en capítulos anteriores, uno de esos matices es la aproximación cósmica al amor:

> Toda su lírica es, haciendo uso de una expresión suya muy conocida, una *aspiración a la luz*, pero una aspiración, habría que matizar, desde el amor, a la naturaleza y al hombre, en sus dimensiones cósmica y humana, y una exaltación plena de la libertad y la dignidad. (en Aleixandre, 2017, prólogo, párrafo 2)

Así, Sanz reconoce en Aleixandre, desde una perspectiva panteísta, "un intento de comunión con lo absoluto" (en Aleixandre, 2017, prólogo, párrafo 13). Si bien su poemario *Ámbito* (1928) es considerado un preámbulo de la fase surrealista en la poesía del vate español, se encuentran ya en él los alcances expresivos ya referidos, como en estos versos de "Posesión": "Ebrio de luces, de noche,/ de brillos, mi cuerpo extiende/ sus miembros, ¿pisando estrellas?,/ temblor pisando celeste" (Aleixandre, 2017). Es un cuerpo que se agranda, embriagándose con el cielo.

En *Pasión de la tierra* (1935) hay esa visión amenazante de lo corporal y lo femenino presente en *Un perro andaluz*, como en estos versos de "EL SILENCIO": "¡Si tu vieras qué esfuerzo me cuesta guardar el equilibrio contra la opresión de tu seno, contra ese martillo de hierro que me está golpeando aquí…" (Aleixandre, 2017). O en este pasaje de "EL SOLITARIO", perteneciente al mismo poemario: "¿Por qué tu brazo golpea el suelo como un látigo redondo de carne? […] ¡Oh hueso carpetovetónico que se levanta como los anillos de una serpiente monstruosa" (ibídem). En este poemario, la capacidad destructora del cuerpo femenino llega a niveles apocalípticos, como por ejemplo en "RECONOCIMIENTO": "Pero la desnudez de los pechos enseña su gesto incalificable. Presiento, Dios mío, que el fin del mundo no tiene nombre" (Aleixandre, 2017).

Pasión de la tierra, al igual que *Espadas como labios* (1932), *La destrucción o el amor* (1935), *Sombras del paraíso* (1944), *Mundo a solas* (1950) y *Nacimiento último* (1953), forma parte de la auténtica primera etapa en la poesía de Aleixandre, definida, según Sanz, por el irracionalismo surrealista (en prólogo de Aleixandre, 2017, párrafo 11). En dicho poemario en prosa, si bien publicado en el 1935 pero que incluye poemas escritos entre 1928 y 1929, identificamos "Vida", cuyos versos también expresan esa fragilidad del cuerpo tan presente en *Un perro andaluz* como en otros poetas españoles irradiados por el surrealismo: "Me acuerdo que un día una sirena verde del color de la Luna sacó su pecho herido, partido en dos como la

boca, y me quiso besar sobre la sombra muerta, sobre las aguas quietas seguidoras" (Aleixandre, 2017). En ese pasaje de "Vida" está la figura de la sirena, personaje que cruza dos grandes motivos de la poesía surrealista francesa y latinoamericana: lo femenino y lo acuático. Sin embargo, podemos apreciar cómo la figurativización corporal de la sirena la convierte en *superficie de inscripción* de lesiones ("pecho herido") y de qué manera se refiere el cuerpo del yo metonímicamente, a través del efecto de su reflejo ("me quiso besar sobre la sombra muerta") y su equivalencia líquida ("sobre las aguas quietas seguidoras").

En dicho poema, los adjetivos "muerta" y "quietas" nos conducen a ciertos rasgos de la poesía más surrealista de Aleixandre que se aproximan a la quietud o al silencio de Westphalen, que son visibles sobre todo en el poemario *La destrucción o el amor* (1935). En el poema "VEN, VEN TÚ" se refieren "las lentísimas aguas de/ una pupila remota" (Aleixandre, 2017), mientras que en "CANCIÓN A UNA MUCHACHA MUERTA" se habla de esa "esa canción total que por encima de los/ ojos/ hacen los sueños cuando pasan sin/ ruido" (Aleixandre, 2017).

Si bien está presente esa fragilidad del cuerpo en la poesía de Aleixandre, en la misma obra *La destrucción o el amor* también se halla la concepción del cuerpo como un mundo. El yo en "UNIDAD EN ELLA" exalta un "Cuerpo feliz que fluye entre mis manos,/ rostro amado donde contemplo el mundo" (Aleixandre, 2017), mientras que en algunos versos de "A LA MUERTE", el cuerpo del objeto de deseo es líquido y a la vez estelar:

> Tu generoso cuerpo, agua rugiente,
> agua que cae como cascada joven,
> agua que es tan sencillo beber de madrugada
> cuando en las manos vivas se sienten todas las
> estrellas. (Aleixandre, 2017)

Asimismo, en el poema "LA LUZ" los astros funcionan como una extremidad con la capacidad de acariciar los globos oculares:

> El mar, la tierra, el cielo, el fuego, el viento,
> el mundo permanente en que vivimos,
> los astros remotísimos que casi nos suplican,
> que casi a veces son una mano que acaricia los
> ojos. (Aleixandre, 2017)

A pesar de ello, y la forma semejante en que Aleixandre, al igual que Moro, hace actuar al cuerpo como un mundo, éste no suele tener la misma exaltación vital y erótica del representado en un poemario como *La tortuga ecuestre*, tal como se aprecia en el poema "CORAZÓN NEGRO", que establece una analogía de connotación triste y solitaria entre un cuerpo y un planeta: "Triste historia de un cuerpo que existe como/ existe un planeta,/ como existe la luna, la abandonada luna, /hueso que todavía tiene un claror de carne" (Aleixandre, 2017). La referencia a la luna como una presencia ósea que ha perdido carnalidad finalmente aproxima más a Aleixandre, nuevamente, a la corporalidad mortuoria de las películas o poemas de Buñuel, García Lorca o Dalí. Pasajes semejantes encontramos en *Pasión de la tierra*, como por ejemplo el poema "El amor no es relieve": "Tierra y fuego en tus labios saben a muerte perdida. Una lluvia de pétalos me aplasta la columna vertebral" (Aleixandre, 2017). Cuerpo que contiene elementos de naturaleza, como de la poesía de Moro o el de "La unión libre" de Breton, pero degradado como el del cortometraje de Buñuel y el de ciertos poemas españoles ya analizados. Incluso en el poemario *Sombras del paraíso*, escrito entre 1939 y 1943, encontramos "EL CUERPO Y EL ALMA", cuyos versos representan un cuerpo muerto y vaciado espiritualmente, como por ejemplo los siguientes:

> Alma fuera, alma fuera del cuerpo, planeando
> tan delicadamente sobre la triste forma abandonada.
> Alma de niebla dulce, suspendida
> sobre su ayer amante, cuerpo inerme
> que pálido se enfría con las nocturnas horas
> y queda quieto, solo, dulcemente vacío. (Aleixandre, 2017)

En cuanto a otros poetas de la Generación del 27 apreciamos también esa obsesión por los cuerpos y su muerte, como el poema "EL LLANTO SUBTERRÁNEO" de Emilio Prados, que dice: "Yo pertenezco a esos hombres que mueren./ Vivo aquí entre mis brazos, porque no encuentro el límite que los separa" (citado por Pariente, 2002, p. 135). En un poeta como Cernuda, encontramos estos versos de "DUERME, MUCHACHO": "La muerte, la pasión en los cabellos" (citado por Pariente, 2002, p. 155), o algunos que refieren cuerpos que aman pero que a la vez son mutilados, como en "QUÉ RUIDO TAN TRISTE": "Qué ruido tan triste el que hacen dos cuerpos cuando se aman,/ Parece como el viento que se mece en otoño/ Sobre adolescentes mutilados" (citado por Pariente, 2002, p. 159).

Era común en varios poetas de la Generación del 27 sus referencias al cine. Y si hay un poema que cruza figuras corporales y fílmicas ese es "LA NOCHEBUENA DE FÍGARO" de Agustín Espinosa, que menciona un gran primer plano, pero uno que, como el encuadre final de *Un perro andaluz*, representa un cadáver, en este caso el de un hombre de cincuenta años:

> Mis manos estaban tocando algo frío y repugnante. Primero las orejas, luego la nariz, después las cejas del cadáver de un hombre como de cincuenta años, escorzado horizontalmente en un gran primer plano de gran 'film', que fuera a la vez un gran cuadro. (Citado por Pariente, 2002, p. 101)

Con respecto a otros poetas españoles vinculados al surrealismo, pero no asociados a la Generación del 27, se pueden hallar imágenes con ciertas cercanías al cuerpo en Moro, como por ejemplo el trabajo con la ya referida *membrana translúcida*, tal como sucede en versos de "HABLA UN INTERRUPTOR" de Pedro García Cabrera: "Y que mi sueño más bello es aquel/ en que una mujer desnuda se va quedando/ transparente como un farol tocado de ateísmo" (citado por Pariente, 2002, p. 247). En "TEXTOS ONÍRICOS", poema de José María Hinojosa, apreciamos cómo gira alrededor de figuras cadavéricas, como los gusanos y las calaveras:

> Esta verdad y aquélla y todas las verdades no llevan en su frente más que calaveras. Calaveras ilustres. Pueden ser la calavera de Lord Byron, la calavera de Villon, la calavera de Azorín, la calavera de Rimbaud; pero nunca la calavera de Proust porque ésa tiene en su interior 1327 gusanos de verdad que la defienden de todas las verdades. Un gusano no es más que una ecuación resuelta sobre la vida. (Citado por Pariente, 2002, p. 198)

Capítulo VII

El *cuerpo mundo*: de la poesía al cine

En la mayoría de los poemas surrealistas analizados en esta tesis, los objetos de deseo son presencia y cuerpo a la vez ante la percepción del yo, hasta el extremo que esos objetos de deseo son el mundo que habita dicho yo. Cuando ese yo se describe a sí mismo no se atribuye figuras corporales (apenas la sangre en el caso de "La leve pisada del demonio nocturno" de César Moro), Más bien, esas figuras están en el mundo que se encuentra a su alrededor. Por ello, encontramos que el surrealismo instaura en la poesía un *cuerpo mundo*, que icónicamente se construye con figuras que encarnan la totalidad del planeta Tierra: sus reinos animal, vegetal y mineral; y sus elementos de aire, agua, tierra y fuego, componentes que se visualizan como brazos, piernas, cabezas o dientes.

La iconicidad del *cuerpo mundo* se construye en pasajes de la poesía surrealista con la lubricidad del deseo y con la fuerza hasta destructora de una divinidad. Concentra el "eros" y el "tanatos". ¿Y ese *cuerpo mundo* que visualiza la poesía surrealista también se instala en otras expresiones de la misma vanguardia? Algunas de las pinturas de René Magritte justamente apelan a ese tipo de representación, como por ejemplo la pintura "Magia Negra", apreciada en páginas anteriores.

Esta obra pictórica no solo pretende estimular en el observador una pulsión escópica hacia el cuerpo desnudo de la mujer (como lo hace justamente el cine de Luis Buñuel, tanto en películas estrictamente surrealistas como *Un perro andaluz*, como en otras cintas posteriores, que sin ser surrealistas muestran una notoria influencia de la vanguardia, como *Viridiana*, a través de encuadres cerrados que muestran senos, nalgas o piernas), sino que además muestra ese cuerpo fusionado con las características visuales del mar y el cielo.

Por ello, es interesante descubrir cómo la filosofía de Maurice Merleau-Ponty, en la que la preocupación por el cuerpo es central, se revela, en palabras de Mario Teodoro Ramírez, como una "filosofía del quiasmo", que nos ayudará a comprender la naturaleza del cuerpo representado en las artes surrealistas.

7.1. El *quiasmo*, o cómo el cuerpo es mundo y el mundo es cuerpo

Para Ramírez, la filosofía del francés, a propósito de aquellas dualidades tan importantes en los albores filosóficos como alma-cuerpo, materia-espíritu o experiencia-razón (capítulo II, subtítulo 1, párrafo 1), propone trascender la dicotomía, es decir, no pensar en los dos elementos que incluye como tales, sino en la relación, el entrelazamiento entre ambos, es decir, en el *ser* de la dualidad:

> Pensar la dualidad como tal significa no pensarla ni en función de los elementos que la componen (*dualismo metafísico*), de unas entidades contrapuestas o yuxtapuestas, ni tampoco en función de una unidad trascendente, de una tercera entidad –ya se le ubique como anterior al desdoblamiento (*monismo teológico-metafísico*), o ya como resultado de su reunificación postrera y extrínseca (*monismo dialéctico*)–. Merleau-Ponty dice que lo que debemos pensar es *la relación* como tal, lo que hay *entre*: la realidad de este ser intermedio, la figura y el sentido de la mediación; el *sí mismo* de lo que está en medio: *l'entrelacs*. No el alma y el cuerpo, o la experiencia y el pensamiento –es decir, la *dicotomía*–; tampoco el alma o el cuerpo, la experiencia o el sentido –esto es, la *exclusión*–; menos el Espíritu, el Saber –la supuesta *síntesis*–. Lo que debemos pensar es el alma-y-el cuerpo, la experiencia-y-el sentido; es decir, la *conjunción* en cuanto tal, el proceso de la diferenciación, la actualidad del devenir, el *ser* de la dualidad. (Capítulo II, subtítulo 1, párrafo 2)

Según Ramírez, tanto en el uso que tiene la palabra en el campo de la retórica como en la óptica (*quiasma*) podemos identificar la misma idea: la relación de *entrecruzamiento* entre dos cosas cualesquiera. Dicho autor, del mismo modo, afirma que Merleau-Ponty, a pesar de que no desarrolla en su obra una conceptualización específica del término en cuestión, sí lo refiere de manera constante, comprendiéndolo como un ser de lo dual en sí mismo, que no ha sido pensando a través de las figuras filosóficas tradicionales como el monismo, el dualismo o la dialéctica (capítulo II, subtítulo 1, párrafos 3 y 4).

Asimismo, el exégeta de Merleau-Ponty afirma que el *quiasmo*, por un lado, no es ni un dualismo ni un monismo puros, sino un monismo dualista (un ser que se diferencia) y dualismo monista (una diferencia solidaria); por otro, que es un esquema de pensamiento que posibilita entender las relaciones de una dualidad en términos de reciprocidad, relatividad, entrecruzamiento, complementariedad, superposición, encabalgamiento, empotramiento, reversibilidad, mutua referencia (Ramírez, capítulo II, subtítulo 1, párrafos 12 y 13).

Al proponerse la existencia icónica de un *cuerpo mundo* es justamente porque el cuerpo y el mundo se definen en su relación, como un monismo dualista o como un dualismo monista, como un *quiasmo*, en el que se halla, tal como lo dice Ramírez, "yo-mi cuerpo-y-mi mundo", en otras palabras, un ser del cuerpo inseparable del ser del mundo (capítulo III, punto A, subtítulo 1, párrafos 5 y 7). En efecto, según Merleau-Ponty, "el cuerpo es el vehículo del ser-del-mundo" (1993, p. 100), y, del mismo modo, para dicho filósofo el *quiasmo* justamente consiste en un "intercambio de mí con el mundo, del cuerpo fenoménico con el cuerpo 'objetivo', de lo que percibe con lo percibido: lo que comienza como cosa termina como conciencia de la cosa, lo que comienza como 'estado de conciencia' termina como cosa" (2010, p. 191).

Ya en *Fenomenología de la percepción* Merleau-Ponty afirmaba que estamos "cogidos en el mundo y no conseguimos desligarnos del mismo para pasar a la consciencia del mundo" (1993, p.27). Para el autor francés, el quiasmo se asocia a un cuerpo que está en el mundo y a un mundo que está en el cuerpo: "la inserción del mundo entre las 2 hojas de mi cuerpo, la inserción de mi cuerpo entre las 2 hojas de cada cosa y del mundo […] la idea del *quiasmo*, es decir: toda relación con el ser es *simultáneamente* aprehender y ser aprehendido, la aprehensión es aprehendida, está *inscripta* y se inscribe en el mismo ser que ella aprehende" (2010, pp. 232 y 234).

Justamente por ello, Ramírez afirma que el sujeto no asume "su" cuerpo aislado del mundo en el que se encuentra. Así como el significado de una parte del cuerpo reside en lo que puede hacer en el mundo, éste a su vez define el accionar y las características de un órgano del cuerpo y dicho mundo al fin y al cabo es definido también por el cuerpo:

> Lo que proporciona y determina el significado de un órgano cualquiera es la *posibilidad* de efectuar con él ciertas acciones y operaciones: su "campo práctico". El ser o la realidad del órgano –un brazo, una pierna- es virtual, es su potencia, su "capacidad". Y es el mundo, con sus objetos manejables y su configuración específica, lo que define la función y el ser de cada órgano […] Mi cuerpo no es un objeto, una cosa como cualquier otra, porque es esta potencia capaz de darse un mundo, de constituirse a sí mismo en la medida que constituye un mundo a su alrededor; y por lo mismo, tampoco es una conciencia, una entidad separada y enfrentada al mundo. Mi corporalidad no es un ente cerrado sobre sí mismo ni es una cosa más de un mundo objetivo previo; es un ser puramente relacional; una estructura, pero que se compone de intensidades y movimientos; una totalidad, pero móvil y abierta […] El Ser-en-el-mundo es, al cabo, la *Carne* (*la Chair*); es decir, la unidad activa y el intercambio permanente entre mi cuerpo y las

> cosas, su compenetración y mutua envoltura […] Soy mi cuerpo porque mi cuerpo es ser-en-el-mundo, porque es el medio a través del cual hay para mí un mundo. Mi cuerpo es mi mundo y mi mundo es corpóreo, carnal, y nada más. (Capítulo III, punto A, subtítulo 1, párrafos 7 y 8)

Precisamente en relación a lo descrito por Ramírez es importante destacar aquella *carne del mundo* que para Merleau-Ponty esa esa "indivisión de ese Ser sensible que yo soy, y de todo el resto que se siente en mí" (2010, p. 225), es ese fenómeno en el cual "las cosas me tocan como yo las toco y me toco" (2010, 230), o, como lo interpreta Abbagnano, una "sustancia viva que es común al cuerpo del hombre y a las cosas del mundo y que constituye a la vez el objeto y el sujeto de la experiencia humana" (2008, p. 142).

Lo que encontramos en la mayor parte de los poemas estudiados (con la excepción principal de muchos poemarios españoles, como por ejemplo muchos de los creados por la Generación del 27) como en la pintura de Magritte es una iconización del cuerpo que se da por *mutación*, entendiendo ésta, tal como se indicó, como la conversión del cuerpo humano iconizado en otra entidad, distinta. Y es en esa *mutación* donde encontramos un modo de expresión del *quiasmo*. Se había notado cómo por ejemplo en "La leve pisada del demonio nocturno" las figuras potencialmente humanas de los dientes, la cabeza o la lengua se convierten en entidades animales, minerales o vegetales, se entrelazan con éstas, establecen una relación que las convierte en unidad. Asimismo, esa *mutación* típicamente surrealista no solo se da en la poesía y la pintura, sino también en el cine; por ejemplo, en la imagen de una axila que se transforma, a través de una disolvencia, en un erizo de mar en *Un perro andaluz* de Luis Buñuel. En el cine surrealista una parte del cuerpo humano puede ser un animal y viceversa, lo que nos recuerda nuevamente la cercanía de un poema como "La leve pisada del demonio nocturno" con el totemismo, que se apreció en un capítulo anterior. En otras palabras, la visión integrada de lo humano y lo animal en el totemismo es próxima tanto a la poesía como al cine surrealistas.

En la película más emblemática del surrealismo, el *cuerpo mundo* se hace notorio a través de la imagen referida al final del párrafo anterior, y por medio del ojo cercenado al comienzo de la película, que funciona como símil de la imagen de la luna aparecida en un encuadre previo. Sin embargo, la *carne del mundo* que se manifiesta entre algún personaje y todo aquello que lo rodea se plasma en figuras corporales simplemente mundanas, con un impulso sexual que se ve limitado. Dos secuencias ya analizadas muestran ello: la del hombre que desea poseer a la mujer, pero se ve imposibilitado por unas sogas conectadas a unos pianos

de cola (con dos burros podridos encima) y a dos maristas; y la de la mujer que borra con su mirada los labios de un hombre, apareciendo en su lugar una superficie pilosa que por sinécdoque refiere el vello púbico. Esta última *mutación*, a diferencia de los casos poéticos y pictórico ya referidos, muestra la represión del cuerpo, y no su explosión erótica (lo que además será una constante en el cine de Buñuel posterior, que mayormente no fue estrictamente surrealista). Figuras que limitan el deseo erótico también se exhiben, como ya se pudo apreciar, en un cortometraje como *La concha y el clérigo* de Germaine Dulac, que anticipó los rasgos audiovisuales del surrealismo, o también en el cortometraje que realizó el pintor Fernando de Szyszlo en 1952: *Esta pared no es medianera.* En este filme de alrededor de 10 minutos, encontramos imágenes reminiscentes del cortometraje de Buñuel, como aquellas en que una pareja camina por la orilla de una playa. Hallamos un personaje masculino que busca al interior de una casa a una mujer que se balancea en una silla. Al ver su rostro, descubre que es en realidad una calavera. A continuación, lo vemos imposibilitado de salir de dicha casa, y se siente obstaculizado por las rejas de una ventana de acercarse a una mujer que camina cerca. Mientras grita, la ve acompañada por un hombre con el que se aleja. Como en *Un perro andaluz*, el deseo del cuerpo se ve contenido por objetos o por la propia muerte.

Figuras así recorren otro célebre filme surrealista de Buñuel, llamado *La edad de oro* (*L'âge d'or*). En sus primeras escenas, aparecen un grupo de personas que después de persignarse antes unos cadáveres acomodados en zonas rocosas y que lucen vestiduras litúrgicas cristianas, impiden el acto sexual entre un hombre y una mujer. Estamos ante un hombre en el que su *mira* de tónicas intensidades sexuales y su *captación* de corta distancia con su blanco femenino están obstaculizadas por *actantes de control* sociales y religiosos, lo que ya se había identificado en *Un perro andaluz.*

Él es un hombre que aparece en la tierra, ensuciado en el barro. Incluso en escenas posteriores es pateado por otros hombres, o se le ve con sangre en uno de los ojos y el rostro, mientras que a su amada de ser joven una disolvencia repentinamente la muestra envejecida. Es una "aproximación insólita" en la que ella es un *cuerpo-punto* que se traslada automáticamente de la juventud a la ancianidad. El *quiasmo* en la disolvencia degrada. Estamos ante cuerpos agredidos, manchados, envejecidos. Como lo son los de personajes pobres, enfermos o desdentados que pueden aparecer en *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933), *Robinson Crusoe* (1954) o *Viridiana*, o también los cuerpos femeninos víctimas de disparos en otra

película de Luis Buñuel como *Ensayo de un crimen* (1955), que se conecta de algún modo con la sensibilidad de la vanguardia de Breton. Pero, llama la atención que Archibaldo de la Cruz (Ernesto Alonso) intenta directamente asesinarlas con navajas, que actúan, al igual que aquella que corta el ojo al inicio de *Un perro andaluz*, como objetos fálicos que no ingresan a los cuerpos de mujeres, quienes fallecen por otra clase de motivos y son mostradas además a través de encuadres que exaltan sus extremidades inferiores, de modo fetichista. La represión de lo criminal es también una represión de lo sexual en dicho filme, y todo se reduce a ese erotismo que describía Bataille, y que se comentó en capítulos anteriores, basado en vulnerar la corporeidad femenina, lo que se halla en obras poéticas surrealistas como *La tortuga ecuestre.* Pero el encuadre en sí u otros personajes actúan sobre esos cuerpos de mujer, no Archibaldo de la Cruz, vinculado así a la impotencia de los personajes masculinos centrales de *Un perro andaluz* y *La edad de oro.*

Es interesante apreciar también cómo el *cuerpo-punto* puede ser casi estático en ciertas películas posteriores de Buñuel, como *El ángel exterminador*, limitado en sus desplazamientos al encarnar a personajes burgueses fatigados, cansados o echados en un mueble o en el suelo, incapaces de poder salir sin mayor explicación de una mansión. También puede ser dinámico en sus "aproximaciones insólitas", como los personajes de *El fantasma de la libertad* que ocupan inodoros alrededor de la mesa de un comedor y por el contrario usan realmente como lugar para comer los espacios estrechos y cerrados que en las casas suelen emplearse como baños. Ese *cuerpo-punto* puede ser también animal en *La edad de oro*, como una vaca que en lugar de estar en un establo aparece como si fuera una mascota en la cama del personaje femenino principal, o los caballos de un carruaje que en lugar de estar en los exteriores del lugar donde vive el Marqués de X, se encuentran al interior, en medio de una fiesta. Esa discontinuidad de un *cuerpo-punto* animal, que salta de un espacio a otro opuesto, es semejante al que hallamos en *El ángel exterminador* (1962), con los corderos y el oso que salen o entran en una mansión en la que son tratados como mascotas, el gallo y el avestruz que en el sueño de un personaje intempestivamente aparecen en un dormitorio en la ya referida *El fantasma de la libertad*, o a los animales apreciados en ciertos poemas analizados de Emilio Adolfo Westphalen, como los delfines "terrestres" y las tortugas "aéreas" del poema ya analizado "Amarrado a su sombra…", lo que podría implicar una influencia particular de Buñuel en el vate peruano, y que a la vez revela una *carne del mundo* que entrelaza lo animal con espacios esencialmente humanos.

En otros pasajes de *La edad de oro*, se ve la ya referida *adición* de los *cuerpos-envoltura*, caracterizada por *quiasmos* absurdos e imprevisibles: se aprecia un hombre que carga sobre su cabeza una piedra, y expresiones metafóricas similares a las que hallamos en *La concha y el clérigo* y *Un perro andaluz*, como una superficie con un pedazo de cabello a poca distancia de una mano femenina en posición sugerentemente masturbatoria. Esa imposibilidad de concretar el acto sexual entre los personajes masculino y femenino principales (interpretados por Gastón Modot y Lya Lys) se ve plasmada con mucha intensidad en la secuencia de la reunión en la propiedad del Marqués de X: ambos se succionan los dedos, y él frota su rostro con su puño como si éste fuera una figura fálica.

Son imágenes que, a diferencia de las que aparecen en las primeras escenas, se desarrollan en una ciudad descrita en un cartel, semejante a los de las películas mudas, como sede profana de la iglesia. Un espacio en que el intento de tener sexo entre dichos personajes se ve interrumpido por la llamada telefónica al hombre de un enviado del Ministro del Interior (tal como ocurre con la tocada del timbre del esposo del personaje de Delphine Seyrig, que rompe con la posibilidad de que ella tenga sexo con el personaje de Fernando Rey en *El discreto encanto de la burguesía*).

A pesar de todo, y a diferencia de *Un perro andaluz*, sí hay un despliegue de la sexualidad, pero fuera del campo de presencia visual: otro cartel como el de las películas mudas que refiere ateos pícaros y sin principios dedicados a la depravación y entregados a la orgía más bestial, una que incluye a chicas adolescentes de "víctimas para sus deseos criminales" y "mujeres bien vividas en la perversión".

Pero la orgía está en *off*, no se ve, lo que sí sucede previamente es una secuencia en la cual el hombre interpretado por Gastón Modot arroja por una ventana a un hombre de atuendo litúrgico cristiano, como si se deshiciese de un *actante de control* represor que desemboca en la sexualidad sádica que describe el cartel a continuación. Dicho hombre religioso es justamente un obstáculo entre el cuerpo del protagonista y la exploración de la sexualidad más desbocada, y es una imagen que aparecerá con ciertas variaciones en filmes siguientes de Buñuel como *La Vía Láctea* (*La voie lactée*, 1969), que incluye una escena en la cual un personaje imagina que el Papa es fusilado.

Pero a pesar de ello, no se aprecia el sexo. Lo que sí se ve, en clara referencia a la obra del Marqués de Sade llamada *Las 120 jornadas de Sodoma o la escuela de libertinaje* (*Les Cent Vingt Journées de Sodome, ou l'École du libertinage*, 1785), es un cartel posterior que describe las escenas finales de la película, como la inclusión de los personajes que son nada más y nada menos que los sobrevivientes de la ya mencionada orgía, desarrollada en el castillo de Selliny y encabezada por un Duque de Blangis de provocador parecido con Cristo. Se les ve saliendo de las orgías, pero éstas no son corporalmente figurativizadas. Pero sí hay al menos, tal como sucede también con algunas escenas oníricas y masoquistas de una Catherine Deneuve violentada en *Bella de día* (*Belle de jour*, 1967), una referencia a una corporalidad sexual que se concreta.

Pero salvo este último aspecto, el carácter de un *cuerpo-punto* que no se desplaza hacia una liberación de la sexualidad es lo que prevalece en películas posteriores de Buñuel que no pueden ser consideradas explícitamente surrealistas pero que indudablemente conservan algunos rasgos de los inicios cinematográficos de este director: la figura del humo que se ve en el campo visual y que rodea a mujeres como un obstáculo simbólico para Archibaldo de la Cruz, quien intenta directamente asesinarlas sin éxito en *Ensayo de un crimen* (1955) tal como ya se indicó; el personaje Céléstine (interpretado por Jeanne Moreau) que tiende a evadir el contacto sexual buscado por varios personajes masculinos en *Diario de una camarera* (*Le journal d'une femme de chambre*, 1964); el asceta interpretado por Claudio Brook que por sus creencias, que pasan por considerar su cuerpo una "envoltura carnal" pesada de cargar, no cede ante los senos y las piernas descubiertos tentadoramente por el diablo, encarnado por Silvia Pinal, en *Simón del desierto* (1965); el personaje de atuendo religioso que refiere al cuerpo como una prisión del alma en *La Vía Láctea*, los personajes de Catherine Deneuve que también evaden el contacto sexual con Pierre Serizy (Jean Sorel) y Don Lope (Fernando Rey) en *Bella de día* y *Tristana* (1970), respectivamente, y sucede lo mismo entre el personaje interpretado por la misma Pinal, que evade los acercamientos sexuales de Don Jaime (nuevamente Fernando Rey) en *Viridiana*, o entre Conchita, interpretada a la vez por Carole Bouquet y Ángela Molina, y Mathieu Faber, llevado también a la pantalla por Rey, en *Ese oscuro objeto del deseo* (*Cet obscur objet du désir*, 1977). Un caso singular es el de *Él* (1953), que versa más bien sobre la imposibilidad de Francisco Galván (Fernando de Córdova) no de un contacto sexual, sino de lograr una posesión absoluta de su objeto de deseo femenino, a partir de sus celos enfermizos y delirantes.

7.2. Cineastas descendientes del surrealismo

Si hurgamos en cineastas influidos por el propio Buñuel y el surrealismo en general, encontraremos la construcción icónica de un *cuerpo mundo* cinematográfico en algunos casos cercana a las represiones y obstáculos analizados en la obra del español, pero en otros próxima a la que hemos podido identificar en la poesía surrealista.

Por ejemplo, en el caso de la película *La sangre de un poeta* (*Le sang d'un poète*, 1930) de Jean Cocteau identificamos una notoria influencia de *Un perro andaluz.* En una secuencia, un artista se da cuenta que en el dibujo de un rostro que ha realizado empieza a moverse una boca. Una vez que la toca, dicha boca mágicamente se transfiere a la palma de una de sus manos, a la que observa como el hombre que ve las hormigas que salen del orificio de una de sus manos en el mítico corto de Buñuel. Después, el artista duerme, y al abrir sus ojos logra trasladar dicha boca desde su mano al rostro de una estatua. Notemos cómo en esta secuencia se manifiesta el *quiasmo* que también habíamos identificado en la poesía surrealista: el artista siente el dibujo y la estatua, las toca, pero esas piezas artísticas a su vez sienten al artista. A través del contacto logran hablarle al experimentar su presencia. Sin embargo, volvemos a apreciar, como suele ocurrir en el "surrealismo en pantalla", la destrucción corporal: la estatua, icono de un cuerpo humano en la que estaba la boca, es destruida con una comba, mientras que en otra escena del filme un hombre se suicida con un tiro en la cabeza, y en el supuesto orificio de la bala vemos que se forma una figura líquida con forma de estrella, imagen recurrente en los cuerpos de Moro y de varios poetas surrealistas sobre todo franceses, pero que a diferencia no está presente para la exaltación vital del cuerpo, sino para reflejar su muerte.

Más allá de la trilogía órfica de Cocteau, a la que también pertenecen las películas *Orfeo* (*Orphée*, 1950) y *El testamento de Orfeo* (*Le Testament d'Orphée*, 1959), ese *quiasmo* de notoria iconicidad surrealista incluso aparece en su adaptación de *La bella y la bestia* (*La Belle et la Bête*, 1946), con ese castillo del que se extienden brazos que cargan antorchas en sus manos. Extremidades superiores que sin embargo no trascienden esa función, lejanas así de las casi infinitas posibilidades corporales que suele plasmar la poesía surrealista.

En esa línea, un realizador vanguardista que sí tuvo una cercanía importante a los surrealistas como Man Ray se aproxima a la iconicidad del cuerpo con importantes enlaces a la vanguardia que nos ocupa. En el corto *Emak-Bakia* (1927), encontramos un cartel que califica a la película como "cinepoema" ("cinépoème"). Su secuencia de imágenes sin continuidad lógica o cronológica, en las que vemos fluir encuadres compuestos por ojos que parecen hacernos acceder a un mundo onírico (por ejemplo, los dibujados en los párpados de una mujer, los que al abrirse nos hacen pensar que lo antes percibido puede entenderse como lo visto en un sueño). Partes de cuerpos femeninos como piernas o rostros, y figuras acuáticas como la playa o los peces, son en efecto afines con los motivos que hemos apreciado en la poesía y el cine surrealistas.

Las conexiones del cine de Ray con el surrealismo son aún más profundas en *La estrella de mar* (*L'étoile de mer*, 1928), que además adapta el poema homónimo de Robert Desnos, cuyos versos aparecen en algunos carteles. Del mismo modo que en el cine de Buñuel, las figuras burguesas o clericales actúan como *actantes de control* que obstaculizan el acercamiento sexual entre una fuente masculina y un blanco femenino. En *La estrella de mar* el desenfoque de la imagen es *actante de control* que no solo impide visibilizar cuerpos femeninos desnudos, sino que acompañan la imposibilidad del acto sexual. En una secuencia un hombre ve a una mujer desnuda en una cama, y si bien él se va desvistiendo para tener sexo con ella, aparece intempestivamente un cartel que dice "Adieu" ("Adiós"), que después nos hace ver cómo él se aleja de aquel personaje femenino. En una escena posterior, ambos personajes están juntos en un escenario exterior pero aparece otro que se lleva a dicha mujer dejándose así solo al hombre que apareció desde el inicio del cortometraje. Esta película es otra muestra de cómo el cine asociado a la poesía surrealista también entra en sintonía con la represión sexual que hemos identificado en las cintas iniciales de Buñuel, en el filme referido de Germaine Dulac, o en el corto de Fernando de Szyszlo. La sexualidad femenina es constantemente sugerida en esas imágenes de una ventana o de una puerta cerrándose que simulan ser labios vaginales, pero sin que se vea la concreción de acto sexual alguno. Incluso la figura de la estrella de mar, que aparecía en el poema "El olor y la mirada" de César Moro como parte de una construcción icónica fabulosa del cuerpo, aparece más bien en el corto de Man Ray separada del cuerpo humano, encerrada en un tarro de vidrio. Cuerpos humanos o animales son contenidos en esta película de Ray, y a diferencia de lo apreciado en la mayor parte de la poesía asociada a la vanguardia de Breton. Algunas imágenes similares podemos identificar en obras

cinematográficas ligadas al imaginario surrealista aunque de manera más lejana. Un clásico del realismo poético francés como *El atalante* (*L'Atalante*, 1934) de Jean Vigo posee una escena que incluye también un envase de vidrio, que contiene las manos de un amigo fallecido del personaje de Michel Simon, descubierto por Juliette (Dita Parlo) casi como si experimentara en el lugar un estado surreal, una "aproximación insólita". En el caso de Raúl Ruiz, una película como *Las Tres Coronas del Marinero* (*Les trois couronnes du matelot*, 1983) representa el deseo del marinero interpretado por Jean-Bernard Guillard hacia Matilde (Lisa Lyon) como una mujer esquiva, inasible, viendo su imagen como si estuviera atrapada al interior de un vaso de agua. Si la figura del agua en la poesía surrealista exalta el contacto o la proximidad con la corporalidad del otro, tanto en esta película de Ruiz como en la de Vigo representa la imposibilidad de alcanzar dicha corporalidad. Por ello, en una escena onírica de *El atalante*, una vez que Jean (Jean Dasté) se lanza del barco en el que se encuentra, ve en la profundidad del agua a la ausente Juliette como una suerte de espectro, de presencia casi fugaz, que le sonríe hasta desaparecer.

Volviendo a *La estrella de mar*, su final es muy elocuente también con esas imágenes que en todo caso sí coinciden con esa poesía, como la de Moro por ejemplo, en la que el cuerpo femenino es conducido hacia la destrucción: un encuadre del rostro de una mujer desnuda tiene la palabra "belle" sobrescrita, y a continuación esa misma imagen la vemos como un vidrio roto, que acaba de ser impactado. La imagen final a continuación es el cierre de una ventana con una forma que se asemeja a labios vaginales que se cierran, referida en un párrafo anterior. Es importante recordar en ese sentido un cortometraje experimental norteamericano de 1943 dirigido por Maya Deren y Alexander Hammid llamado *Redes de la tarde* (*Meshes of the afternoon*), que posee componentes surreales próximos al Buñuel de *Un perro andaluz* y a las figuras oculares de la poesía de Moro y del Benjamin Péret del poema "Les odeurs de l'amour" (1928), con el ojo del personaje femenino en plano detalle que se cierra y así abre paso a un mundo onírico, y que a la vez, como en el caso de Man Ray, usa la figura del vidrio que se rompe para mostrar el cuerpo muerto y herido, con los pedazos de un espejo roto encima, del personaje femenino interpretado por la propia Deren. Y esa imagen destructora del cuerpo es la que cierra este filme.

7.3. Entre la vanguardia y Hollywood

En Estados Unidos de Norteamérica, la influencia del surrealismo no solo alcanzó al cine experimental, sino también al Hollywood clásico. En *Cuéntame tu vida* (*Spellbound*, 1945), el director Alfred Hitchcock no solo introdujo una historia que se va comprendiendo a partir del psicoanálisis, técnica terapéutica íntimamente conectada con la vanguardia que nos ocupa, sino que además insertó una secuencia onírica en la cual el personaje de Gregory Peck narra un sueño. En él, aparecen una escenografía basada en diseños de Salvador Dalí, en la que se multiplican imágenes de ojos colgando de superficies que parecen telas o pieles. Un personaje toma una tijera de gran tamaño y corta uno de los ojos, para revelar un nuevo ojo detrás. Éste, como los antes descritos tanto en *Un perro andaluz* como en la poesía surrealista, permite entrar al mundo del subconsciente del personaje. Ahí se aprecia a un personaje enmascarado como ciertos personajes del cortometraje *Les mystères du château de Dé* (1929) de Man Ray. Es un ser amenazante, pero que además presencia un *cuerpo-punto*: un sujeto que cae desde un tejado. Es interesante notar aquí cómo incluso en el caso de una película narrativa con influencias del surrealismo el cuerpo también está destinado a morir. Incluso al final del relato onírico, se ve al personaje de Peck corriendo en lo alto de un tejado para escapar de las sombras de unas alas negras.

Explorando estas conexiones cinematográficas en contraste con las literarias, notemos que en un filme posterior de Hitchcock como *Vértigo*, no solo estamos, como ya se indicó, ante una expresión de ese *amour fou* que tanto exaltaban los surrealistas, sino también ante una secuencia onírica en la cual el protagonista se acerca al nicho de Carlotta Valdés, y vemos que el encuadre se introduce al interior para a continuación mostrar el rostro y después la silueta del personaje interpretado por James Stewart cayendo desde lo alto de un campanario. Los recurrentes cuerpos que caen en el cine de Hitchcock tienen en estos casos coincidencias con las orientaciones descendentes que los cuerpos poseen en el cine surrealista, y por supuesto en la poesía surrealista española, con los versos de halo funeral de Buñuel, Aleixandre o Hinojosa. Incluso también con ciertas visiones oníricas en el cine de Federico Fellini. Recordemos la secuencia inicial de *8½* (1963), una pesadilla en la que el cuerpo de Guido Anselmi (Marcello Mastroianni) asciende al cielo, y cuando el mal sueño está a punto de culminar, lo vemos caer a una playa, jalado por otro personaje con una soga atada a su pie. Una soga que, por cierto, también nos hacer traer a la memoria el carácter represor que tiene en una escena de *Un perro andaluz.*

Lo interesante es descubrir también que incluso en otros cortos vanguardistas que anticipan algunos rasgos del cine surrealista también encontramos perspectivas similares del cuerpo. En *Entreacto* (*Entr'acte*, 1924) de René Clair, realizado con colaboración dadaísta, la figura del agua, que es parte de la fuerza corporal en gran parte de la poesía surrealista, hace desaparecer en el campo visual de una escena la presencia de dos hombres que juegan ajedrez. Hacia el final, aparecen escenas que giran sobre lo fúnebre: una carroza que contiene un ataúd que se desplaza y es seguida por conocidos del sujeto fallecido. Una vez que de dicha carroza sale despedido el ataúd, sale de él un mago que con su varita no solo hace desaparecer a quienes lo observan, sino a él mismo. Al final vemos una tela con la palabra "Fin" escrita sobre ella. Dicha tela se rompe una vez que el mago la salta y atraviesa, pero en seguida vemos un efecto de retroceso en el cual el sujeto regresa a su punto de origen y vemos la tela como al comienzo, intacta. Si en la poesía nacida en el seno de la vanguardia de Breton el cuerpo suele ser el *campo de presencia* absoluto; en el cine incluso precursor de la filmografía surrealista el cuerpo termina destinado a escapar de dicho campo y de pronto quedar hasta atrapado en el *dominio de la ausencia.*

7.4. Cuerpos pánicos

En el caso de Alejandro Jodorowsky, estamos ante un director que tuvo contacto con los surrealistas de Paris, pero sus largometrajes se realizaron más allá de la vanguardia, inicialmente en el marco de la sensibilidad contracultural de los años sesenta y setenta. Lució muchos rasgos surrealistas y estuvo enraizado en el Movimiento Pánico, en el cual el realizador fue un miembro emblemático. Para Torres Monreal (1986), el Pánico no es más que una auténtica forma del surrealismo (o superrealismo, como él le refiere), mucho más radical aún:

> [el] pánico se nos manifiesta como el más genuino *superrealismo* llevado a la escena, por cuando que, dando rienda suelta al inconsciente ya los sueños para ordenar la creación dramática, consigue abolir en buena medida las censuras éticas y estéticas de la tradición, con más impudor y riesgo del que ya hicieron gala en sus manifiestos Breton y sus primeros adeptos. (1986, p. 12)

En su película *La montaña sagrada* (*The Holy Mountain*, 1973), una secuencia muestra a hombres armados fusilando a unos jóvenes protestantes. Una vez que reciben disparos, salen de sus heridas mortales unos pájaros. En otra secuencia, se ven más fusilamientos de estudiantes, y de sus heridas salen plantas, rosas, fresas o aserrín; de su boca, cerezas. Sus

cuerpos contienen elementos tanto terrenales o aéreos del mundo, lo que lleva a interpretar esos momentos de la cinta como el ataque armado no solo a las manifestaciones políticas, sino también al mundo en su totalidad. Si bien la representación del cuerpo en el cine de Jodorowsky está muy influida por las imágenes fetichistas del cineasta aragonés, estamos sobre todo ante una *carne del mundo* que, a diferencia de la que aparece en las películas de Buñuel, es mucho más próxima a la *carne* plasmada en la poesía de Moro, Breton y muchísimos otros surrealistas. Sin embargo, estamos antes cuerpos también vulnerados, que se fragmentan y degradan, tal como sucede en parte de la poesía de la Generación del 27.

El final del largometraje es elocuente en ese sentido. Muestra a su protagonista, rodeado de unos hombres en la cima de una montaña, diciendo en inglés "¿esta vida es una realidad? No, es un filme… *zoom, back, camera!*" (… is this life reality? No. It is a film). Una vez que la cámara retrocede y muestra al equipo encargado de la filmación de la propia película que vemos, el personaje principal afirma: "somos imágenes, sueños, fotografías. ¡No debemos estar aquí, prisioneros! Debemos romper la ilusión. ¡Esto es *Maya*!" (we are images, dreams, photographs. We must not stay here. Prisoners! We shall break the illusion. This is Maya!). En el hinduismo, tal como se señaló en un capítulo anterior, *Maya* significa un cierto tipo de ilusión, y ésta alcanza al cuerpo, que no debemos considerarlo como real. Dicha religión justamente propone más bien que somos un *atman*, un yo individual que está conectado a todo el universo, y que analizamos en extenso con relación a la poesía de Moro.

Aquella escena de *La montaña sagrada* sugiere un *cuerpo mundo*, al dar a entender que las imágenes cinematográficas, como cualquier cuerpo, no son más que figuras ilusorias. La ruptura de la ilusión que propone el personaje más bien consiste en que el *atman* o yo individual se siente unido al mundo, más allá de las imágenes cinematográficas del cuerpo. En ese sentido, éste trasciende el cuerpo mundano y reprimido del Buñuel de *Un perro andaluz*. Así, podemos afirmar que tanto gran parte de la poesía surrealista como de una película claramente influenciada por la vanguardia que nos ocupa recogen un *quiasmo* tan cercano al hinduismo, en el que el yo es el universo y viceversa. Y esa visión de cuerpos degradados es recurrente en el cine de Jodorowsky, y lo acerca incluso a la corporalidad de connotaciones hinduistas, de figuras faciales que se destruyen con el fuego, de la poesía de Octavio Paz ya analizada. Lo mismo hallamos en *Fando y Lis* (1968), que adapta la obra teatral homónima de Fernando

Arrabal, y *El Topo* (1970). Exhiben la mutilación del cadáver profanado de Lis y el cuerpo del Topo incendiado como bonzo, respectivamente.

Roland Topor, miembro importante del Grupo Pánico, participó en la película de animación *El planeta salvaje* (*La planète sauvage*, 1973). Con el director de la cinta, René Laloux, adaptó la novela de Stefan Wul llamada *Oms en série* (1957), y además fue quien realizó los dibujos originales que se ven en el filme. Es un relato de ciencia ficción que cuenta la historia de unos seres humanos, que llevan por nombre "Oms", que son usados como mascotas en un planeta habitado por unos seres gigantes llamados Draags, de piel azulada, ojos rojos, cuerpo humanoide y orejas que se asemejan a las aletas de los peces. El trazo de Topor por un lado, le da a los escenarios unas oníricas ondulaciones que se hallan en varias pinturas de Salvador Dalí, y por otro aparecen estatuas claramente inspiradas en "La incertidumbre del poeta", obra creada por el pintor Giorgio de Chirico en el año 1913, y que define a este artista como un notorio precursor del surrealismo.

Lo interesante en *El planeta salvaje* es que más allá de las reminiscencias visuales surrealistas y de ser un filme de género, su visión del cuerpo es muy fiel al de la vanguardia de Breton. Los Draags, ante los minúsculos Oms, son *cuerpos-envolturas* de inscripciones marinas como los que aparecen en la poesía de Girondo o Pellegrini, deificados además por mostrarse en varias escenas en la posición de loto, característica del yoga y que se ve en algunas imágenes de personajes como Shiva o Buda. A la vez son un *cuerpo-punto* que, como el cuerpo de Antonio en el famoso poema de César Moro, devienen en mundo inquietante para los Oms.

Sin embargo, el énfasis icónico está en representar la fragilidad corporal de los Oms ante aquellos seres de dimensiones mastodónticas. El cuerpo de los humanos es esclavizado, golpeado, aterrado, pisoteado. Se halla en un *quiasmo* opresor con esas corporeidades que los hace sentir minúsculos e insignificantes, independientemente de sus deseos de rebelión ante ese orden imperante. En cuanto a la visualización del cuerpo, *El planeta salvaje* oscila entre el *cuerpo-envoltura* de extensiones apoteósicas de la poesía de Moro, Breton o Éluard, y el *cuerpo-envoltura* en el que se inscribe la represión del deseo, tal como sucede en el cine de Buñuel.

No es casualidad que los dibujos de Topor hayan estado presentes en la película de un realizador fundamental del llamado cine moderno, que se aleja de las convenciones del clásico, como Federico Fellini. Para Zavala, el cine clásico:

> se apoya en el respeto a las convenciones en el empleo de los recursos audiovisuales (especialmente en lo relativo al punto de vista, la composición visual, la edición, la relación entre imagen y sonido, y las tradiciones genéricas), mientras que el cine moderno existe gracias a las formas de experimentación de directores con una perspectiva individual, a la que podríamos llamar su propio idiolecto cinematográfico. En síntesis, el cine clásico siempre es igual a sí mismo, mientras que el cine moderno siempre es diferente de sí mismo. (2014, p. 202)

Dicha película es *Casanova de Fellini* (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976). En la secuencia en que aparece una linterna que proyecta las ilustraciones de Topor, se ve imágenes claramente inspiradas en las leyendas de la *vagina dentata*: vaginas con colmillos en las que se hunden hombres de pequeño tamaño, o que se muestran con un rostro masculino diabólico y amenazante. Es una presencia femenina y visual castrante al igual que en la literatura y el cine de Buñuel.

7.5. Maniquíes que sienten

En otro momento de *Casanova de Fellini*, vemos al protagonista bailando o teniendo relaciones sexuales con un maniquí, que tiene ciertas semejanzas con la muñeca de Bellmer analizada en un capítulo anterior. De cualquier modo, el *quiasmo* surrealista es evidente: el maniquí es parte del mundo que rodea a Casanova y a la vez ese maniquí tiene la capacidad de sentir el personaje y reaccionar ante sus invitaciones para el baile o amatorias. Pero es un objeto que actúa especularmente, sobre todo en la secuencia final de la película, al reflejar la vejez solitaria de Casanova. En efecto el maniquí es parte del mundo que lo siente, en tanto percibe su aislamiento, su incapacidad final de relacionarse con otros seres humanos. Por eso mismo la conexión de *Casanova de Fellini* con el surrealismo es tan especial, porque tal como lo señala Wood, para los surrealistas, el maniquí, figura recurrente en su obra plástica, confunde "lo animado y lo inanimado, lo humano y lo maquinal, lo masculino y lo femenino, lo sexual y lo no sexual, y finalmente la vida y la muerte"[41] (2007, p. 10). El maniquí es una imagen representativa del *quiasmo* surrealista.

Y es una dinámica similar a la que podemos encontrar en una película como *Alice* (*Něco z Alenky*, 1989), dirigida por Jan Švankmajer, quien, como se comentó en un capítulo anterior, pertenece al Grupo Surrealista Checo. En dicha adaptación de la novela *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865), reivindicada por artistas como Salvador Dalí por componentes íntimamente surrealistas como la "revolución, paradoja, distorsiones de tiempo y espacio, lógica, tamaño y proporción, incredulidad en la realidad convencional, asimilación de sueños, juegos de palabras, y la inexplicable naturaleza de la infancia" (citado por Garrido, 2017), Alicia no solo posee una *envoltura* que experimenta cambios mágicos de estatura ni es solamente un *cuerpo-punto* capaz de introducirse en espacios pequeños impensables para las dimensiones físicas de un ser humano, tal como sucede en el libro de Lewis Carroll. Además, cuando cambia de tamaño, icónicamente puede *mutar* en una muñeca. En una de las escenas finales de la película, una vez que vemos que Alice despierta de su sueño, aparecen cerca muñecas parecidas a la que habíamos visto como la otra forma de ser de Alice en su estado onírico. Esta transición del sueño al despertar es importante porque el hecho de que la figura de la muñeca se haya convertido en Alice, es decir en un ser sintiente, es otra revelación del *quiasmo* surrealista, en el cual el personaje humano siente un mundo objetual y de pronto, en el sueño, este mundo objetual también siente. Alice es la muñeca y la muñeca a la vez es Alice.

Más allá de ello, y bajo los modos en que el cine y la poesía española de tiempos de vanguardia ha acogido regularmente el discurso surrealista, Alice también es un *cuerpo-punto* descendente, que cae al interior de un largo orificio en el que se encuentra frente a entidades destruidas (o en proceso de destrucción) que también la sienten: el conejo con un orificio del cual sale aserrín, o los restos óseos animales que de pronto cobran vida.

Ello lo podemos identificar en otros pasajes de la obra del realizador checo, como por ejemplo en su corto de animación *Carne enamorada* (*Zamilované Maso*, 1989), en el que dos pedazos de carne también experimentan el deseo: pueden mirar su reflejo de forma narcisa en una cuchara, tocarse eróticamente, bailar, follar. Sin embargo, lo que ciertas figuras burguesas o clericales hacen como *actantes de control* represores en el cine de Buñuel, aquí lo hace un personaje humano, que fríe ambos pedazos en una sartén, a modo de un *coitus interruptus* definitivo.

Las figuras de los muñecos también son centrales en su largometraje *Conspiradores del placer* (*Spiklenci slasti*, 1996), y se conectan al reflejo solitario de la muñeca de Fellini en *Casanova.* Un hombre construye con su televisor una máquina sexual masturbatoria, semejante a la tecnología que aparece en el filme *Cuerpos invadidos* (*Videodrome*, 1983) de David Cronenberg, en la que puede imaginar que le hace el amor a la relatora de noticias que él ve en la pantalla. Los brazos como prótesis que dicho hombre ha instalado de pronto se iconizan como brazos humanos que lo acarician. Un mundo mediático siente al personaje masculino y viceversa, ambas entidades se convierten en una sola, hasta el punto de que en una escena posterior aparece aquella conductora en su estudio televisivo teniendo en simultáneo un orgasmo, notorio en sus gemidos y en la batea con agua en la que están sus pies, con un pez como figura fálica que succiona uno de sus dedos inferiores. A pesar de ello, aquel personaje masculino no deja de ser un sujeto solitario en su deseo. Cierto es que en esa película podríamos encontrar otras conexiones con la poesía surrealista, en la línea de los cuerpos femeninos al borde de la destrucción en el poema "La vida escandalosa de César Moro", como en la escena en que otro personaje recorta imágenes de cuerpos femeninos que aparecen en revistas pornográficas, para construir una máscara con forma de cabeza de gallo. Por lo demás encontramos una impotencia para poder relacionarse sexual y físicamente con otros seres humanos. Por eso, en otras escenas de *Conspiradores del placer* apreciamos esa misma impotencia en la relación tortuosa de personajes con otros muñecos, hechos a partir de tela, costura y trapo.

Una situación parecida encontramos en el filme *Sueños que el dinero puede comprar* (*Dreams That Money Can Buy*, 1947) de Hans Richter, con la colaboración de personalidades como Max Ernst, Marcel Duchamp, Man Ray o Fernand Léger. Aparte de asimilar el imaginario surrealista (como el plano de detalle de un ojo que contiene el reflejo de una mujer), en una de sus secuencias vemos a unos maniquíes, uno masculino y el otro femenino, desarmados y que mágicamente se vuelven a armar con la apariencia de una pareja de novios. A pesar de ello, vemos que de pronto uno de estos muñecos pierde la cabeza, se sale de su lugar. Minutos después, hay un encuadre que muestra los ojos de una persona que despierta. Este filme hecho por surrealistas y de lenguaje claramente surrealista termina, como muchas obras cinematográficas y poéticas (en particular las que provienen de España), con un cuerpo que cae, que se acerca a la muerte: un hombre que desde una ventana alta baja por una soga, y su accionar se ve interrumpido por un personaje femenino que corta con un cuchillo dicha soga. Su caída

se ve reflejada a continuación no solo por encuadres de fondo blanco con un líquido semejante a la sangre, sino también con imágenes de esculturas rotas. Dicha secuencia finaliza con la imagen de un ojo, reflejado en una superficie circular parecida a un pin, que se cierra.

En el caso del cineasta polaco Walerian Borowczyk, efectivamente hallamos un erotismo que para Richardson "se encuentra totalmente al interior de la tradición surrealista, en la cual la provocación no está divorciada del humor o la ternura. Incluso en su forma más extrema o libidinosa, está suscrito por el amor, concebido de una manera decididamente surrealista"[42] (2006, p. 120). En su filme *Cuentos inmorales* (*Contes inmoraux*, 1973), la segunda historia, basada en una novela sacrílega del siglo XVIII de nombre *Thérèse Philosophe* y atribuida a Jean-Baptiste de Boyer, marqués de Argens, nos muestra a una joven que escucha una voz deífica, mientras besa a un muñeco de madera o frota objetos alargados religiosos como si fueran miembros viriles. ¿Justamente no estamos aquí también al tratamiento de objetos como seres sintientes? Siguiendo los *modos de existencia* de Zilberberg, notamos que estos objetos de Borowzcyk, al igual que el televisor sensible de *Conspiradores del placer* o los muñecos que aparecen en *Casanova* y *Alice*, *sobrevienen* como *eventos* con la capacidad de *captar* al sujeto. Ello trasluce en diversas expresiones del surrealismo una conciencia del *quiasmo* que tal como hemos detectado está por supuesto presente en la poesía. En Moro, el sueño puede ser ese *evento* que *capta* a un sujeto, incluso padeciéndolo de forma comestible, como sucede en el poema "El amor y la poesía III": "Y al fin es mío el tiempo/ Y la noche me alcanza/ Y el sueño que me anula te devora". Ya en "La unión libre" de Breton era evidente esa visión del mundo como un cuerpo que *capta* al propio yo, o, para ser más específicos, como un *cuerpo mundo* específicamente femenino y compuesto de los elementos de la naturaleza que envuelven a dicho yo: "Mi mujer ojos de leño siempre bajo el hacha/Ojos de nivel de agua de nivel de aire de tierra y de fuego".

Volviendo a la película del director polaco, la protagonista del segundo relato de *Cuentos inmorales* se relaciona con estos objetos como extensión de un mundo divino, lo que la acerca al mundo de modo semejante al yo de Moro en "Antonio es Dios". Sin embargo y finalmente, ella igual no escapa de la represión que hemos apreciado en otras películas conectadas al surrealismo. Se encuentra encerrada en una habitación en la cual se masturba con pepinos y cuando escapa por la ventana, hacia el final, un hombre de contextura gruesa y maduro la atrapa. Como Buñuel, Borowczyk cruza también en su cine material literario de

potencial melodramático para que deriven en la expresión del típico *amour fou* surrealista, tal como sucede en *Historia de un pecado* (*Dzieje grzechu*, 1975), basada en la novela con el mismo nombre original escrita por Stefan Żeromski, con su protagonista que enloquece de amor hasta morir, después de pasar por una vida de asesinato y prostitución. Así, está hermanada con los personajes principales de *Abismos de pasión* de Buñuel, que adapta la novela *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*, 1847) de Emily Brontë.

Lo cierto es que incluso en los cortometrajes de animación que Borowczyk realizó en los años sesenta, ya se pueden hallar muchos de los rasgos corporales del cine influenciado por el surrealismo. En *Renaissance* (1963) se reconstruyen los cuerpos de una lechuza y de un muñeco, que a su vez actúa también como ser sintiente y móvil, es decir, como poseedor de un *Mí/carne*, de un núcleo sensorio motor. Pero, al final, una granada explota y lo destruye.

7.6. De los géneros cinematográficos a la modernidad

Esa influencia la podemos encontrar en otros realizadores polacos como Roman Polanski. Diversos motivos surrealistas aparecen en pasajes de su cine, como por ejemplo en *El bebé de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1968). En una secuencia onírica, se ve a la protagonista, interpretada por Mia Farrow, echada en su cama, pero ésta flota sobre una imagen recurrente tanto en la poesía como el cine surrealista: el mar. La imagen del agua además se ve sobrepuesta en un viaje en barco en la que se ve a Rosemary rodeada de unos invitados. Uno de ellos incluso le habla de los límites que imponen los prejuicios católicos. Ella es desvestida en dicho vehículo acuático. Además, se le retira el aro de matrimonio. Posteriormente, en la misma secuencia, se dirige a una cama ubicada en un sótano en el que varios personajes ancianos desvestidos la rodean. Su cuerpo a continuación se ve sometido. Sus piernas atadas a los extremos de la cama. Las manos de su esposo, que acaricia su cuerpo, se ven en algunas rupturas de continuidad de encuadre a encuadre como parte de brazos demoniacos (y amenazantes como los brazos alucinatorios que se extienden de las paredes hacia el personaje de Catherine Deneuve en *Repulsión -Repulsion,* 1965-, dirigida por el mismo Polanski). En seguida, los ojos de él en plano detalle también se muestran como propios de un ser diabólico. Después, con una provocación digna de Buñuel, aparece un personaje vestido con traje papal, que le habla mientras es penetrada sexualmente por el diablo. A pesar de todo, no vemos a Rosemary, al menos al final, disfrutando del acto sexual; por el contrario, se le ve asustada y sin la seguridad

de si lo que percibe realmente es solo un sueño. Si una figura diabólica en el poema "La leve pisada del demonio nocturno" emerge como un cuerpo de apoteosis sexual, en *El bebé de Rosemary* se aleja del placer, inquieta y hasta reprime, razón por la cual la imagen del personaje religioso en el sueño de la protagonista no se aleja de las visiones cristianas del cine de Buñuel. En cualquiera de estos casos, estos textos hacen eco de aquello que alguna vez afirmó Ernest Gegenbach: "es seguro que los surrealistas se juntan con Lucifer" (citado por Alquié, 1974, p. 59).

Si volvemos a hurgar en otros directores modernos que han sido al menos en ciertos aspectos influenciados por el surrealismo encontramos un título como *Persona* (1966) de Ingmar Bergman. El inicio, en el que se suceden imágenes sin continuidad lógica o cronológica, que lo acerca a la sucesión de imágenes "inconexas" tanto de *Un perro andaluz* como de gran parte de la poesía surrealista, también entra en sintonía, como muchas otras películas que hemos revisado, sea con la contención sexual o con la corporeidad mortuoria (a veces de connotación cristiana) de varios poetas de la Generación del 27 y otros poetas españoles afines: la imagen que incluye a un sujeto vestido como una calavera que persigue a un hombre en pijama, un cordero degollado y eviscerado, el sujeto que se quema como un bonzo, una mano crucificada, figuras sexuales como un pene o unos labios femeninos representados de manera vertical como si fueran vaginales (sin que se concrete en esta secuencia u otra el acto sexual, apenas narrado como una anécdota por uno de los personajes en una escena posterior), cuerpos ancianos inertes.

Una sensibilidad semejante encontramos en otro filme de Bergman como *Fresas Salvajes* (*Smultronstället*, 1957), que incluye una secuencia onírica en la cual el anciano interpretado por Victor Sjöström no solo siente la cercanía de la muerte en encuadres de espacios amplios y vacíos, sino en el reloj que le muestra el paso del tiempo, en el sujeto con máscara de rostro compungido que cae al suelo y sangra, y en el carruaje del que sale un ataúd en el que el muerto que se encuentra al interior es una réplica de él mismo, que le jala del brazo para acompañarlo en dicho ataúd. Es un cuerpo que sueña para sentir la proximidad de la muerte, no la exaltación de la vida.

7.7. Sueño y voyerismo

En el cine, el cuerpo influenciado por el surrealismo no solo está vinculado a la represión, sino también al voyerismo. Si retornamos al Pánico, ello es muy notorio en la primera película de otro miembro clave como Fernando Arrabal. En *Viva la muerte* (1971), Fando, el protagonista, interpretado por Mahdi Chaouch, es un infante que va en búsqueda de su padre desaparecido, una vez finalizada la Guerra Civil Española. Es recurrente en la cinta escenas de voyerismo en las cuales se revela el complejo de Edipo del personaje, por lo que llega incluso a colocarse un cilicio en la pierna para controlar su deseo. Del mismo modo, se aprecian secuencias oníricas de iluminación en tonos rojizos, verdes o azules. En algunas de ellas, aparece el cuerpo de la madre en pose sensual recibiendo baños de agua o leche, y en una el niño aparece dirigiendo un hacha hacia ella, quien por efecto del montaje aparece convertida en una fruta que termina despedazada. Como en el cine de Buñuel, el deseo es limitado por imágenes religiosas o filosas.

Pero también como en las películas de Buñuel y la poesía española de influjo surrealista, la corporalidad va pereciendo, de forma gradual o brutal. Sus conexiones con dicha poesía no son casuales, tomando en cuenta que en una escena se reproduce el fusilamiento de Federico García Lorca, ultimado entre otras razones por ser poeta. Y la sangre, como en su poema "Nueva York (Oficina y denuncia)", es esencial en las imágenes de *Viva la muerte*, como en la secuencia, que parece inspirada en esa performance del Pánico conocida como *Melodrama Sacramental*, en que se degüella a un animal bóvido y la madre se embadurna con su sangre. Del mismo modo, la fragilidad del cuerpo se aprecia en los dibujos de Topor de cuerpos humanos agujereados o devorados por fauces, en los insectos partidos en dos, en el cuerpo enterrado del padre en la arena (al igual que los cuerpos del encuadre final de *Un perro andaluz*) que será salvajemente atacado por los caballos de unos jinetes armados, o en el propio cuerpo de Fando que enferma y agoniza hacia el final de la película, y es llevado en una carreta sin destino conocido, empujada por una amiga. El encuadre final, un ángulo desde abajo, contrapicado, del cielo, no hace más que resaltar más esa nimiedad del cuerpo ante aquello que lo rodea. El nombre de la película también sería el ideal para las visiones del cuerpo que suelen haber en las imágenes surrealistas del cine y de muchos poemas principalmente creados por la Generación del 27. Acaso esa imagen de la muerte de García Lorca en la película expone con elocuencia la gran conexión corporal que existe entre la poesía surrealista española y el cine influenciado por las primeras películas de Luis Buñuel en décadas posteriores.

Por su parte, el realizador David Lynch utiliza en su cine figuras corporales humanas semejantes a las que aparecen en *Un perro andaluz.* También en su cine se aprecia esa misma degradación del cuerpo, tal como se nota en el personaje de Henry Spencer (Jack Nance), que pierde su cabeza y desde su cuello emerge la cabeza de un feto monstruoso en *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977), el personaje de Fred Madison que padece una violenta metamorfosis, como si estuviera al interior de una monstruosa pintura de Francis Bacon, en algunas escenas de *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997), o el personaje interpretado por Naomi Watts, que se torna demacrado y ojeroso, al borde del suicidio, en *El camino de los sueños* (*Mulholland Dr.*, 2001). Una película que abiertamente iconiza un *cuerpo mundo* en cierta medida cercano a la poesía surrealista es *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986). En ella, sobre un pasto, la figura de una oreja cercenada con hormigas que escarban la tierra (que recuerda a las manos con los mismos insectos de la ópera prima de Luis Buñuel), se muestra en un encuadre que se introduce en su interior. Anteriormente, se vieron imágenes candorosas de rosas al costado de un cerco, de un bombero de sonrisa cálida que saluda desde su vehículo, o de unos niños cruzando la pista, las que abren paso a la visión de un hombre regando su jardín que sufre un ataque, quien cae con su manguera mientras un perro juega con el agua que brota.

Indudablemente, los primeros minutos de *Terciopelo azul* reflejan lo que se revelará tras aquellas imágenes idílicas y luminosas: un submundo de criaturas que exploran sus pulsiones más oscuras. La oreja es una parte del cuerpo, que, al igual que el órgano muscular que bombea sangre descrito en el poema "El fondo de nuestro corazón" de Paul Éluard, analizado en un capítulo anterior, es parte de un *cuerpo-envoltura* que contiene otro mundo.

Dicha oreja es encontrada por Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan), un joven de apariencia formal y pueril, quien más que un viaje para descubrir un mundo gansteril y oculto, inicia un tránsito hacia otro, que anida en su inconsciente y que le hace explorar una sexualidad sadomasoquista, tal como lo hubiera fantaseado un vate como César Moro. Al igual que en la poesía surrealista, como ya se señaló, una parte del cuerpo humano iconizado en *Terciopelo azul* es el puente hacia un mundo subconsciente, onírico, en el que afloran los deseos libres de represiones, distanciados del control de la razón. No obstante, si la poesía de Breton, Moro y Paz, o la pintura de Magritte, pueden llevar la representación visual del cuerpo hacia la inmensidad del cielo; la película de Lynch, por el contrario, lleva el cuerpo hacia el subsuelo. Lo onírico en la poesía y la pintura puede mostrar el cuerpo con un impulso icónico ascendente;

mientras que en el cine exhibe una corporeidad que tiende visualmente al descenso. Sin embargo, hay que tomar en cuenta en el caso de expresiones gráficas existen algunas excepciones, como la novela surrealista realizada a base del *collage* de Max Ernst, llamada *Une semaine de bonté*, específicamente las imágenes de los cuerpos masculinos o femeninos que se hunden en aguas tumultuosas que inundan una ciudad en el segundo cuaderno, llamado "Lunes" (Lundi).

De la oreja de David Lynch podemos saltar a la mano de *¿Dónde está mi cuerpo?* (*J'ai perdu mon corps*, 2019) de Jérémy Clapin, una película de animación que adapta la novela *Happy hand* de Gillaume Laurant. En dicho largometraje, un joven pierde una mano en un accidente con maquinaria de carpintería. Una vez que sucede ello, se aprecia que dicha mano cobra vida propia y escapa de un laboratorio no solo para volver a estar al lado del cuerpo al que pertenecía, sino para estar cerca de una chica que era el amor platónico de aquel joven. En su desplazamiento por la ciudad, la mano de pronto aparece rodeada de hormigas, al igual que la mano que aparece en *Un perro andaluz*. En efecto, la mano representa el deseo del protagonista hacia una mujer, como lo hace esa misma parte del cuerpo en la película de Buñuel. Pero si el deseo en *Un perro andaluz* es más sexual, en *¿Dónde está mi cuerpo?* es amoroso. Y en ese sentido sí se aproxima a ciertos versos de algunos poetas que se han analizado en capítulos anteriores. La mano de la película se acerca a objetos sonoros, como un piano o un reproductor de casete, como también sucede en el poema "Nombre y playa de Baty" de Xavier Abril: "Baty, agua pura sus manos en la música del día".

En una escena, la mano coge una sombrilla y se la ve ascender hacia el cielo (incluso viaja al espacio exterior), como las manos de Vicente Aleixandre en "A LA MUERTE": "… cuando en las manos vivas se sienten todas las/ estrellas". Seguidamente, desciende y sigue en la búsqueda de la chica como aquella mano de Emilio Adolfo Westphalen en "Una cabeza humana viene…": "Mi mano se alza más bajo/Coge la última estrella de tu paso y tu silencio". La mano en esta cinta de animación asciende para después descender.

7.8. Los modos semióticos del cuerpo

En uno de los primeros capítulos de esta tesis, habíamos identificado que una de las características de *Un perro andaluz*, que por cierto se extiende a todo el discurso surrealista, es

ese *modo de junción* comprendido como la *concesión*, al conectarse con ese *modo de eficiencia* conocido como el *sobrevenir*. Ese *sobrevenir* de imágenes chocantes, sea del ojo cercenado de la mujer, de las hormigas que escapan del orificio de una mano, o de unos labios masculinos que desaparecen mágicamente, sin relacionarse, según la dinámica de la *concesión*, de manera lógica o cronológica con encuadres precedentes.

Siguiendo lo explicado en párrafos anteriores, encontramos que el *sobrevenir* en el caso del cine surrealista, o marcadamente influenciado por el surrealismo, se complementa, a diferencia de la poesía surrealista, de manera más íntima con el *modo de eficiencia* conocido como el *llegar a.* Lo que define a los personajes masculinos más importantes tanto de *Un perro andaluz* como de *La edad de oro* es el intento infructuoso de *llegar a* una mujer hasta poseerla de manera sexual y absoluta. Una vez que analizamos películas posteriores de Buñuel, conectadas en mayor o menor medida con sus orígenes surrealistas, identificamos lo mismo: hombres que no pueden llegar a controlar plenamente a las mujeres, sea por medio de los celos, de la obsesión, o del asesinato. El *llegar a* no desemboca en conseguir el objeto de valor femenino. La mujer en el cine de Buñuel suele esquivar o huir de esos intentos masculinos gracias al azar, a la intervención de figuras políticas, sociales o religiosas o al juego histérico.

Del mismo modo, en cortometrajes precursores del surrealismo como *Estrella de mar* y *La concha y el clérigo* encontramos esa misma impotencia de personajes masculinos que buscan *llegar a* poseer a la mujer que desean. Por otro lado, en una secuencia de *Sueños que el dinero puede comprar* que analizamos, un hombre busca *llegar a* escapar de una casa desde una ventana y a través de una soga, pero una mujer, como muchas de las que aparecen en el cine de Buñuel, corta su deseo, esta vez con una tijera que parte en dos dicha soga. Es una tijera que parece actuar como revancha femenina hacia la navaja que corta el ojo en una de las primeras escenas de *Un perro andaluz.*

Es cierto que el *modo de eficiencia* entendido como *llegar a* se encuentra de forma más notoria en el cine. Sin embargo, aunque de manera menos frecuente, podemos hallarlo también en la poesía surrealista. Ello es evidente sobre todo en el caso de Moro. Ya habíamos detectado con relación a *Un perro andaluz* de Buñuel y a *La Tortuga Ecuestre* que ciertos cuerpos tienden a pasar del esquema programático del *Sí-idem* a un *Sí-ipse* pasional. Justamente ambos exponen la reversibilidad del *quiasmo* en el cuerpo: el *Mí/carne* está integrado al mundo como tal, es la

mediación corporal que conecta la *superficie de inscripción* que da hacia el exterior y el *continente* que da hacia el interior. En "El fuego y la poesía III" de Moro, el *Sí-ipse* del yo lo impulsa a un *llegar a*: "Como una bestia desdentada que persigue a su presa". Lo mismo sucede en su poema "Un camino de tierra en medio de la tierra" de César Moro: "¡Quién vive! Apenas dormido vuelvo de más lejos a tu/ encuentro de tinieblas a paso de chacal…". Las figuras animales que se usan en estos versos, como /bestia/ o /chacal/, le dan a este *modo de eficiencia*, y a pesar de su característica lentitud, una tónica intensidad próxima a la de los personajes masculinos que experimentan un deseo sexual salvaje en *Un perro andaluz* y *La edad de oro.* Es un modo expresado más bien de forma átona en ciertos versos de Emilio Adolfo Westphalen, en los que el *llegar a* se caracteriza por un *tempo* lento aún más evidente. Ello ocurre en "Una cabeza humana viene…": "Una cabeza humana viene lenta desde el olvido/Tenso se detiene el aire/Vienen lentas sus miradas". O también en "No es válida esta sombra…": "Acaso las tinieblas andan de puntillas/ Y tú vas en su seno".

Pero salvo estos casos específicos, lo que prevalece no solo en la poesía de Moro sino en la de otros exponentes surrealistas es el *cuerpo mundo* que emerge como un *sobrevenir* que subyuga, captura, somete al yo, tal como sucede en algunos versos del vate peruano. En "La leve pisada del demonio nocturno" el objeto de deseo es descrito en los siguientes términos: "Y te levantas como un astro desconocido/Con tu cabellera de centellas negras/Con tu cuerpo rabioso e indomable […] Así te levantas para siempre/ Pisoteando el mundo que te ignora/ Y que ama sin saber tu nombre/ Y que gime tras el olor de tu paso/ De fuego de azufre de aire de tempestad/ De catástrofe intangible y que merma cada día". Lo mismo ocurre en pasajes de las cartas a Antonio que analizamos: "Todo sexo y todo fuego, así eres", "… tu cabeza rodeada de centellas y que despide un fuego tan terrible que a veces se propaga hasta las nubes e incendia el mundo". El *quiasmo* en el cual se comprende que el cuerpo es mundo y el mundo es cuerpo resulta apocalíptico para el yo que lo padece al interior del surrealismo. Y no es algo que se distancie mucho de las visiones corporales tónicas o destructivas de otros poetas, como la de Xavier Abril en "Ivette" ("Las cabelleras que salen gritando de los gabinetes de cita"), o la de Roger Gilbert-Lecomte de "Los cuatro elementos" ("Si digo Fuego mi cuerpo está envuelto en llamas/ Digo Agua y el océano viene a morir a mis pies").

Los cuerpos, o partes de dichos cuerpos, arrasan o inquietan lo que encuentran a su paso, pero aparecen como un *sobrevenir* vital y extasiado. En cambio, el *sobrevenir* final que se ha

podido apreciar en la gran mayoría de películas que hemos analizado, construidas inicialmente a través del *modo de eficiencia* del *llegar a*, es el de la honda muerte del cuerpo, en sintonía con el *sobrevenir* mortuorio de la poesía española influenciada por el surrealismo. Ello lo pudimos notar en "Palacio de hielo" de Luis Buñuel: "Cerca de la puerta pende un ahorcado que se balancea sobre el abismo cercado de eternidad, aullando de espacio. Soy Yo. Es mi esqueleto del que ya no quedan sino los ojos"; en "Nueva York (Oficina y denuncia)" de Federico García Lorca: "Debajo de las sumas, un río de sangre tierna"; en "El amor no es relieve" de Vicente Aleixandre: "Tierra y fuego en tus labios saben a muerte perdida. Una lluvia de pétalos me aplasta la columna vertebral"; en "LA NOCHEBUENA DE FÍGARO" de Agustín Espinosa: "Mis manos estaban tocando algo frío y repugnante. Primero las orejas, luego/ la nariz, después las cejas del cadáver de un hombre como de cincuenta/ años, escorzado horizontalmente en un gran primer plano de gran 'film'"; o en "TEXTOS ONÍRICOS" de José María Hinojosa: "Esta verdad y aquélla y todas las verdades no llevan en su frente más que calaveras".

Incluso en algunos poemas latinoamericanos hemos podido identificar ese tipo de *sobrevenir*, pero de modo más excepcional. En "Gracias amigos" de Aldo Pellegrini encontramos un pasaje como éste: "y más allá el barco al acecho los esqueletos del aire y del mar el cadáver de la tierra"; mientras que en "Cabeza de ángel" de Octavio Paz hallamos lo siguiente: "… Dios arriba me estaba viendo y los ángeles recogían en vasos mi sangre".

En ese sentido, resulta interesante explorar la poesía de César Moro escrita en francés posterior a *La tortuga ecuestre* y las *Cartas a Antonio.* Con respecto a su poemario *El Castillo de Grisú* (*Le Château de Grisou*), que recoge poemas suyos creados entre 1939 y 1941, Ricardo Silva-Santisteban destaca un debilitamiento del componente surreal en la obra poética del peruano:

> La felicidad, que se encuentra donde está el amado, se encuentra aniquilada y aquél aparece oculto tras un cúmulo de imágenes que ya no me atrevería a llamar superrealista pues, aunque el universo sea un lugar donde habita lo maravilloso y el sueño, una vivencia más fuerte y profunda guía la arquitectura del poema por caminos más seguros que aquellos de la escritura automática. (2002, p. 19)

Del mismo modo, Silva-Santisteban destaca que en el poema *Carta de Amor* (*Lettre d'Amour*), del año 1942, "todo está dedicado al recuerdo del amado perdido" (2002, p. 20). En

un fragmento de este poema es interesante notar justamente cómo ese cuerpo del objeto de deseo es creador del mundo en tiempo pasado ("Pienso en tu cuerpo que hacía del lecho el cielo…"), mientras que en los poemas de Moro ya analizados el cuerpo del objeto de deseo es el mundo en tiempo presente:

> Pienso en tu cuerpo que hacía del lecho el cielo y las su-
> premas montañas
> de la única realidad
> con sus valles y sus sombras[43] (Moro, 2002, p. 165)

En un poema de *El Castillo de Grisú* como "PIEDRA MADRE" ("PIERRE MÉRE") está presente el *quiasmo* en la descripción de la noche que siente, que demuestra su amor a los amantes ("Sólo la noche nos ama"), pero esa noche, a diferencia de lo que hemos apreciado en *La tortuga ecuestre* y las *Cartas a Antonio*, no emerge como el cuerpo del objeto de deseo. Por el contrario, el objeto de deseo transita hacia el *dominio de la ausencia*:

> Sólo la noche nos ama
> Tú en su frescura reposas
> Es el instante en que puedo alcanzarte
> Y abandonar mi vida y lo que de ella queda
> A todas las condenaciones eternas[44] (Moro, 2002, p. 139)

De modo semejante, en un poema escrito por Moro en español, entre 1938 y 1947, como "EL AMOR AL DESPEDIRSE DICE: SUEÑA CONMIGO", la figura de la noche es actante que se apodera, se roba, el cuerpo del objeto de deseo:

> […] y no encontrarte y estar lejos y salir dormido
> marchar hasta la madrugada a caer en
> el sueño para olvidar tu nombre
> y no ver el día que no lleva tu nombre
> y la noche desierta que se lleva tu cuerpo (Moro, 2002, p. 209)

Por ello, en términos tensivos, la intensidad y la extensión del cuerpo del amado se reducen, se *atenúan*, en la poesía última de Moro:

> Quizá faltó a sus últimos años la pasión cósmica y deflagrante que envuelve los espacios desarrollados en la extraordinaria colección *La tortuga ecuestre* y ahora se nos antoja verlo en la última etapa de su vida como un volcán activo en espera de volver a erupcionar. (Silva-Santisteban, 2002, pp. 24-25)

Un escenario interesante del cuerpo encontramos también en "LA SOMBRE DEL AVE DEL PARAÍSO" ("L'OMBRE DU PARADISIER"), poema en prosa escrito en México el 17 de enero de 1939, en el que incluso se trasluce un debilitamiento de la sexualidad masculina: "A los cautivos no les importaba nada, continuaban tejiendo sus trenzas, de cuando en cuando aullaban suavemente para renovar su virilidad desfalleciente…"[45] (2002, p. 275).

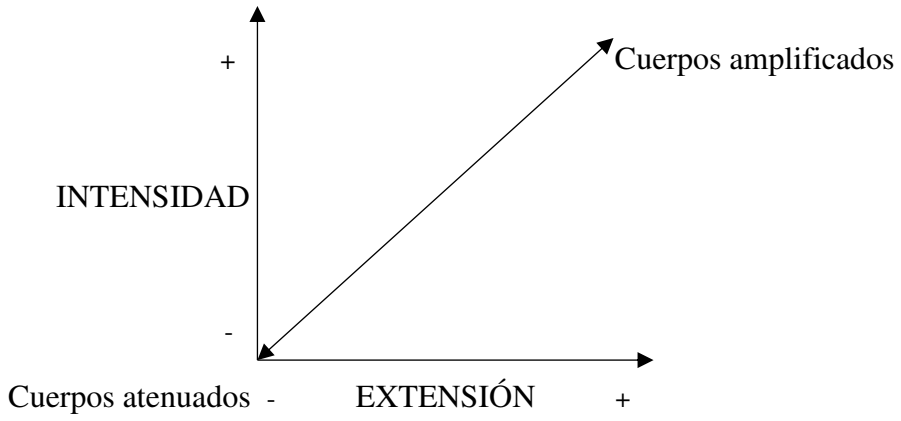
En esa vía, podemos apreciar en la poesía de Moro, más allá de *La tortuga ecuestre*, de las *Cartas a Antonio* o de un poema como *Antonio es Dios*, de forma más nítida, el *sobrevenir* de la muerte, como en uno de los primeros poemas que escribió el peruano, llamado "Cuanto más cumplen su tarea/ Las golondrinas de Mulford Lane…" ("Plus les hirondelles de Mulford Lane/Accomplissent leur pluz la tâche plus la vache…"), en el que encontramos un pasaje reminiscente de la poesía de Tzara: "Los pájaros de rapiña llevarán al cielo/ Las entrañas del Papa obsceno"[46] (2002, p. 47). En el poema "WESTPHALEN", escrito el 10 de enero de 1938, ese *sobrevenir* es de un horror luminoso: "Sobre centenares de cabezas decapitadas/ Una mujer desnuda como una lámpara/ Hace brillar los ojos de los muertos (Moro, 2002, p. 210). Del mismo modo, en el poemario *Piedra de los Soles* (*Pierre des Soleils*), escrito entre 1944 y 1946, encontramos una figura animal y mortuoria en el poema "LEÍDO EN LA BRUMA" ("LU DANS LA BRUME"): "El ave de paraíso y la obra/ Elástica de las flores/ Sobre el esqueleto de un caballo"[47] (2002, p. 177). A medida que el surrealismo de un modo u otro se debilita en la poesía de Moro, su visión de cuerpo se aproxima a la que suele imponerse fatalmente en la poesía española irradiada por el surrealismo y en el cine.

7.9. Cuerpos atenuados y amplificados

Más allá de la existencia de un transparente *cuerpo envoltura* en algunos versos de Moro, Desnos, Char o García Cabrera, o de las figuras corporales femeninas disfóricas (por represoras, violentas o apocalípticas) que están tanto en la poesía de Éluard y Aleixandre como en los versos y el cine de Luis Buñuel, hay que apreciar los extremos y la gama de grises que hay al medio.

El *cuerpo mundo* en las letras y en los trazos del lienzo del surrealismo suele *mutar* hasta confundirse con las nubes, el sol o la luna, como se nota en la poesía no solo de Moro (específicamente *La tortuga ecuestre*, las *Cartas a Antonio* y un poema como *Antonio es Dios*) y Breton, sino en la de Gilbert-Lecomte, Éluard, Artaud, Girondo, Pellegrini o Neruda, mientras el *cuerpo mundo* en el cine de inspiración surreal *muta* con la tierra o con lo que se encuentra bajo ella: se iconiza de manera semejante a los cuerpos sin vida, también descendentes y enterrados en la arena, que aparecen en la última imagen de *Un perro andaluz*, lo que además coincide con la representación del cuerpo de vates españoles, muchos de ellos de la Generación del 27, como García Lorca, Prados, Cernuda, Espinosa o Hinojosa.

En términos tensivos, si en el primer caso el *cuerpo mundo* es un *cuerpo amplificado* por su tónica intensidad y su extensión cósmica, en el segundo caso estamos ante un *cuerpo atenuado*, por su átona intensidad y su extensión reducida y degradada a un cuerpo frágil, mutilado o muerto, o por funcionar como *cuerpo mundo* que desciende, que hecha sus raíces en la tierra, lo que se aprecia más claramente en el caso de *Terciopelo azul* de David Lynch. Entre ambos casos, o extremos, se alojan poetas como Aragón, Gómez Correa, Paz o Aleixandre, con versos que tal como pudimos notar pueden llegar a construir un *cuerpo amplificado* pero también un *cuerpo atenuado*, por su carácter mortuorio, fragmentado o incluso budista, como sucede en el caso específico de Paz.



Conclusiones

1. En lo que respecta a la iconicidad, se halla en expresiones surrealistas de distinto tipo (literarias, cinematográficas, pictóricas, fotográficas, etc.) un *cuerpo-envoltura* que se manifiesta a través de dos procesos: la *adición* (que suma a la representación icónica del cuerpo una figura que no guarda con él un vínculo explícitamente racional, coherente, lógico) y la *mutación* (la conversión del cuerpo humano iconizado en otra entidad distinta). En ambos casos, estamos ante una relación entre el cuerpo y la presencia que actúa, en términos de Merleau-Ponty, como un *quiasmo* o *carne del mundo.*

2. También se halla en la construcción icónica del cuerpo en diversas manifestaciones surrealistas un *cuerpo-punto*, caracterizado por la discontinuidad: a medida que este cuerpo se moviliza puede trasladarse de un espacio-tiempo a otro instantáneamente, razón por la cual es objeto de radicales saltos isotópicos, o en todo caso realiza desplazamientos inesperados e incongruentes con su función natural.

3. En cuanto al *cuerpo-envoltura*, el poemario *La tortuga ecuestre* de César Moro exhibe un cuerpo que se amplifica icónicamente al adquirir características marítimas, aéreas y celestiales al igual que los cuerpos tal como son entendidos en manifestaciones filosóficas y o religiosas como el budismo o el hinduismo, mientras que la película *Un perro andaluz* plasma un cuerpo reprimido, frágil y degradado, más próximo a las visiones corporales que se identifican en los textos cristianos.

4. Tanto en *La tortuga ecuestre* como en *Un perro andaluz* identificamos un *cuerpo-punto* con la capacidad de realizar saltos isotópicos, de un tipo de espacio a otro: del mar hacia el cielo, o de un lugar urbano a uno boscoso. Sin embargo, el *cuerpo-punto* en *La tortuga ecuestre* tiende a ser ascendente, a dirigirse hacia lo celestial, mientras que el *cuerpo-punto* en *Un perro andaluz* es descendente, se ve reprimido al intentar explorar su sexualidad (que a diferencia es desenfrenada en el poemario de Moro) y termina en el encuadre final de la película enterrado en la arena de una playa.

5. Los poemas surrealistas escritos por poetas franceses como André Breton, Roger Gilbert-Lecomte, Paul Éluard o Antonin Artaud, por vates peruanos como Emilio

Adolfo Westphalen o Xavier Abril, o por otros literatos latinoamericanos como Oliverio Girondo, Aldo Pellegrini, Pablo Neruda u Octavio Paz, más allá de considerables matices, coinciden con *La tortuga ecuestre* en coloca al lector ante un *cuerpo-envoltura* que explota y se disemina en el mundo y se aleja más bien del *cuerpo-envoltura* mundano, reprimido, obstaculizado, que reina en el cortometraje *Un perro andaluz* de Luis Buñuel.

6. Al igual que en *Un perro andaluz* y *La tortuga ecuestre*, se halla en poetas y cineastas de orientación surrealista un *cuerpo-punto* discontinuo. Mientras que los saltos isotópicos de ese *cuerpo* en vates como Xavier Abril o Emilio Adolfo Westphalen es ascendente o descendente, puede oscilar entre el mar y el cielo, o entre el mar y la tierra, tal como sucede en Moro, en el caso de cineastas como Germaine Dulac encontramos un *cuerpo-punto* que al igual que en el corto de Luis Buñuel y en otras películas del realizador español, es afectado por *actantes de control* que obstaculizan su *mira* y *captación* eróticas de un blanco femenino.

7. Con relación a la poesía de orientación surrealista española, identificamos en poetas como el mismo Buñuel, García Lorca, Prados, Cernuda y Espinosa (y de modo parcial en Aleixandre y Dalí) un *cuerpo-envoltura* como *superficie de inscripción* de *figuras* mortuorias, lo que lo aproxima a las visiones corporales cinematográficas de *Un perro andaluz.*

8. Identificamos icónicamente en el surrealismo, siguiendo los términos de Merleau-Ponty antes expuestos, un *cuerpo mundo.* Dicho *cuerpo* en su encarnación literaria o pictórica suele *mutar* en figuras que recoge los elementos de la naturaleza (aire, agua, tierra o fuego), lo que es evidente en la poesía de Moro, Breton, Gilbert-Lecomte, Éluard, Artaud, Girondo, Pellegrini o Neruda. A diferencia, en el cine surrealista (o de influencia surrealista) solemos hallar un *cuerpo mundo* que *muta* con la tierra o con lo que se encuentra bajo ella: se iconiza de un modo similar a los cuerpos muertos y descendentes que se aprecian en *Un perro andaluz* o en gran parte de la poesía española ligada al surrealismo, en particular de la llamada Generación del 27**.**

9. Con relación a los *modos semióticos* de Claude Zilberberg hay aspectos importantes a considerar. Encontramos que en cuanto a los *modos de existencia* no solo existe en los discursos surrealistas (literarios, cinematográficos, pictóricos, etc.) un cuerpo que *mira* tónicamente una presencia a la que desea amorosa o sexualmente bajo las coordenadas del *amour fou*, sino una conciencia del *quiasmo*, en la cual el objeto actúa como *evento* que también *capta* al sujeto. En ese sentido, el mundo también posee una sensibilidad corporal que siente al sujeto. Con respecto a los *modos de junción*, el discurso surrealista es esencialmente *concesivo*, pero encontramos variantes con respecto a los *modos de eficiencia.* En el cine se manifiesta con mayor frecuencia el sujeto que busca *llegar a* un objeto de deseo, a través, como sabemos, de un *tempo* lento. Dicho sujeto no suele conseguir el objeto, y a continuación experimenta el *sobrevenir* de la caída, la destrucción o la muerte, lo que hace a este cine afín a los *modos de eficiencia* apreciados en un grueso de la poesía española surrealista. En el resto de la poesía surrealista analizada de diversas partes del mundo, si bien hay algunos casos en los que se expresa el *llegar a*, prevalece el *sobrevenir* de un mundo figurativizado como cuerpo que somete a un yo que no hace más que padecerlo.

Notas

1 El poema original dice lo siguiente: “J’errais donc, l'oeil rivé sur le pavé vieilli/ Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue/ Et dans le soir, tu m'es en riant apparue/ Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté” (2013, p. 42).

2 El poema original dice lo siguiente: “Oui, j’irai dans l’ombre terreuse./ O mort certaine, ainsi soit-il!” (2006, p. 281).

3 Es común que los roles temáticos o figurativos asociados al actor semiótico se coloquen con barras diagonales al costado. Como se verá después, las figuras y temas también se colocan, siguiendo la misma convención, con barras diagonales.

4 El poema original dice lo siguiente:
“Take this kiss upon the brow!
And, in parting from you now,
Thus much let me avow —
You are not wrong, who deem
That my days have been a dream;
Yet if hope has flown away
In a night, or in a day,
In a vision, or in none,
Is it therefore the less gone?
All that we see or seem
Is but a dream within a dream”.

5 El poema original dice lo siguiente:
“J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,
Se pâment longuement sous l'ardeur des climats;
Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève!
Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts:[…]

Longtemps! toujours! ma main dans ta crinière lourde

Sèmera le rubis, la perle et le saphir,
Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde!
N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
Où je hume à longs traits le vin du souvenir?".

6 El poema original dice lo siguiente:
"Maintenant, les petits sommeillent tristement :
Vous diriez, à les voir, qu'ils pleurent en dormant,
Tant leurs yeux sont gonflés et leur souffle pénible !
Les tout petits enfants ont le coeur si sensible !
- Mais l'ange des berceaux vient essuyer leurs yeux,
Et dans ce lourd sommeil met un rêve joyeux,
Un rêve si joyeux, que leur lèvre mi-close,
Souriante, semblait murmurer quelque chose...
- Ils rêvent que, penchés sur leur petit bras rond,
Doux geste du réveil, ils avancent le front,
Et leur vague regard tout autour d'eux se pose...
Ils se croient endormis dans un paradis rose...
Au foyer plein d'éclairs chante gaîment le feu...
Par la fenêtre on voit là-bas un beau ciel bleu;
La nature s'éveille et de rayons s'enivre...
La terre, demi-nue, heureuse de revivre,
A des frissons de joie aux baisers du soleil...".

7 El poema original dice lo siguiente:
"Ma femme à la chevelure de feu de bois
Aux pensées d'éclairs de chaleur
À la taille de sablier
Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre
Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles de dernière grandeur
Aux dents d'empreintes de souris blanche sur la terre blanche
À la langue d'ambre et de verre frottés
Ma femme à la langue d'hostie poignardée

À la langue de poupée qui ouvre et ferme les yeux
À la langue de pierre incroyable
Ma femme aux cils de bâtons d'écriture d'enfant
Aux sourcils de bord de nid d'hirondelle
Ma femme aux tempes d'ardoise de toit de serre
Et de buée aux vitres
Ma femme aux épaules de champagne
Et de fontaine à têtes de dauphins sous la glace
Ma femme aux poignets d'allumettes
Ma femme aux doigts de hasard et d'as de coeur
Aux doigts de foin coupé
Ma femme aux aisselles de martre et de fênes
De nuit de la Saint-Jean
De troène et de nid de scalares
Aux bras d'écume de mer et d'écluse
Et de mélange du blé et du moulin
Ma femme aux jambes de fusée
[…]
Ma femme aux fesses de grès et d'amiante
Ma femme aux fesses de dos de cygne
Ma femme aux fesses de printemps
Au sexe de glaïeul
Ma femme au sexe de placer et d'ornithorynque
Ma femme au sexe d'algue et de bonbons anciens
Ma femme au sexe de miroir
Ma femme aux yeux pleins de larmes
Aux yeux de panoplie violette et d'aiguille aimantée
Ma femme aux yeux de savane
Ma femme aux yeux d'eau pour boire en prison
Ma femme aux yeux de bois toujours sous la hache
Aux yeux de niveau d'eau de niveau d'air de terre et de feu”.

8 El poema original dice lo siguiente: “A quoi tiennent les inclinations réciproques? Il y a des jalousies plus touchantes les unes que les autres. La rivalité d'une femme et d'un livre, je me promène voloatiers dans cette obscurité. Le doigt sur la tempe n'est pas canon d'un revolver”.

9 Sin embargo, un poeta de rasgos surrealistas que se acerca bastante a la fijación por el cuerpo que tuvo César Moro en *La tortuga ecuestre* fue el Emilio Adolfo Westphalen de libros como *Las ínsulas extrañas* (1933). Se contrastarán las visiones de cuerpo en Moro con respecto a la de Westphalen en otro capítulo.

10 El texto original dice lo siguiente: “[…] surrealism… It demands some active form of involvement. This may be direct (through involvement in collective surrealist activity), indirect (through an active involvement, at a distance, with surrealist ideas) or involuntary (a surrealist intention may be discerned in the film unbeknownst to the film maker)”.

11 Es común que los roles temáticos o figurativos asociados al actor semiótico se coloquen con barras diagonales al costado. Como se verá después, las figuras y temas también se colocan, siguiendo la misma convención, con barras diagonales.

12 En su texto “Los anteojos de azufre”, César Moro describió los versos de la *Petite Anthologie Poétique du Surréalisme* de 1934, y haciendo particular referencia a la obra *Une semaine de Bonté ou Les Sept Eléments Capitaux* de Max Ernst, como una s*umma* de los 4 elementos de la naturaleza: “Pero he aquí, que como un proyectil perdido llega hasta nosotros la *Petite Anthologie Poétique du Surréalisme.* Aquí todo existe de otro modo, la poesía no es, no puede ser más un refugio, su solo resplandor de incendio es una amenaza […] Utilización sado-masoquista de objetos mineralo-vegetales, de aire, de la tierra, del fuego, del agua, de *Los siete elementos capitales*; la tierra substituye a la atmósfera, el fuego es comestible, el agua irrespirable desvanece el dominio irrespirable del aire que sostiene los navíos y los grandes cetáceos” (Moro, 2002: 307-308).

13 Si bien esa es la representación del cuerpo usual en *La tortuga ecuestre*, uno de sus poemas sí atribuye al objeto de deseo un cerebro: “Y la potencia que hace que el mundo siga en pie y guarde el equilibrio de los mares/Y tu cerebro de materia luminosa” (Moro, 2002, p. 81).

14 Tal como se explicó en la introducción de la tesis, el esquema tensivo está compuesto de dos flechas, una vertical, que mide la intensidad, y otra horizontal, que mide la extensión. En cada una de esas flechas, el signo + indica en la zona respectiva de la flecha o el máximo de intensidad o el máximo de extensión. El signo - , por el contrario, señala en la zona en que aparece de dichas flechas o el mínimo de intensidad o el mínimo de extensión.

15 En muchos casos, la isotopía puede ser entendida como la redundancia de figuras o temas. Así, permite que surjan líneas de interpretación del texto. Según Óscar Quezada, "este término: isotopía, es muy cómodo para reconocer y describir la relativa homogeneidad de un discurso, sus posibles líneas de lectura. La isotopía es ese plano común que posibilita, pues, la coherencia global de cualquier enunciación. Dicho plano se entiende a partir de la permanencia de algunos rasgos mínimos" (1992, p. 317).

16 El texto original dice lo siguiente: "…un même procès de la signifiance. Nous appellerons la première « le sémiotique », en réservant à la seconde ce terme : « le symbolique». Ces deux modalités sont inséparables dans le procès de la signifiance qui constitue le langage".

17 El texto original dice lo siguiente: "… le corps morcelé, pré- œdipien, mais toujours déjà investí de semiosis, est réhabilité, mais il manque sa transition au sujet post – œdipien et à son langage toujours simbolique et/ou syntaxique".

18 La intertextualidad que se establece entre *La tortuga ecuestre* y la Biblia es la muestra de esa "antropofagia" que también desarrolló César Moro en su poesía de escritura francesa, en la cual, tal como lo indica Camilo Fernández Cozman en su libro *César Moro, ¿un antropófago de la cultura?*, se introducen características del idioma español. El poema "Oh furor el alba se desprende de tus labios" mastica, deglute, entre otros textos, un pasaje de la Biblia para desacralizarlo y erotizarlo. Oswald de Andrade planteó el *Manifiesto Antropófago* (1928), que apuntaba a la devoración de los valores europeos, que había que destruir para integrarlos a una realidad propia, como los indios caníbales devoraban a sus oponentes para asimilar sus virtudes en la carne. Pero en la actualidad, de manera general, la metáfora de la antropofagia ofrece un modelo para explicar "inter-cambios" culturales. Así, la "canibalización" pasa a designar a nivel inter o intracultural variados procesos de apropiación y circulación, "lo mismo que tácticas concretas de recuperación, tanto de elementos, fragmentos, componentes, partes de prácticas

estéticas o de realizaciones artísticas, como de teorías y hasta de culturas" (Rincón, 1999, p. 353-354).

19 El poema es el siguiente:
"ANTONIO es Dios
ANTONIO es el Sol
ANTONIO puede destruir el mundo en un instante
ANTONIO hace caer la lluvia
ANTONIO puede hacer oscuro el día o luminosa la noche
ANTONIO es el origen de la Vía Láctea
ANTONIO tiene pies de constelaciones
ANTONIO tiene aliento de estrella fugaz y de noche
oscura
ANTONIO es el nombre genérico de los cuerpos celestes
ANTONIO es una planta carnívora con ojos de diamante
ANTONIO puede crear continentes si escupe sobre el mar
ANTONIO hace dormir el mundo cuando cierra los ojos
ANTONIO es una montaña transparente
ANTONIO es la caída de las hojas y el nacimiento del
día
ANTONIO es el nombre escrito con letras de fuego sobre
todos los planetas
ANTONIO es el Diluvio
ANTONIO es la época Megalítica del Mundo
ANTONIO es el fuego interno de la Tierra
ANTONIO es el corazón del mineral desconocido
ANTONIO fecunda las estrellas
ANTONIO es el Faraón el Emperador el Inca
ANTONIO nace de la Noche
ANTONIO es venerado por los astros
ANTONIO es más bello que los colosos de Memmón en
Tebas
ANTONIO es siete veces más grande que el Coloso de

Rodas
ANTONIO ocupa toda la historia del mundo
ANTONIO sobrepasa en majestad el espectáculo grandioso
del mar enfurecido
ANTONIO es toda la Dinastía de los Ptolomeos
México crece alrededor de ANTONIO".

20 Según el principio de inmanencia de la Semiótica Generativa, lo que importa en el análisis es lo que encontramos en el texto y no más allá de él: "Todo discurso construye su propio referente interno, su realidad" (Quezada, 1992, p. 26). Si bien es conocida la homosexualidad de César Moro en las biografías que se han escrito sobre él, este tipo de análisis semiótico debe ceñirse a la construcción del texto en sí, que no define si el objeto de deseo del yo es masculino o femenino.

21 Kemy Oyarzún (1993) plantea que se ha ido conformando hasta inicios de los noventa una crítica literaria latinoamericana autogestionadora, que cuestiona un imaginario occidental absoluto y discriminador que ha regulado, además de prácticas científicas, artísticas y también discursivas. A propósito, de ello, refiere que Carlos Pacheco plantea un término que define como inquietante: "violencia epistémica", que se orienta hacia las dinámicas epistemológicas "contestatarias y contrahegemónicas" (Oyarzún, 1993, p. 38), y reconoce justamente la diversidad de posibilidades para interpretar, sistematizar y valorar la realidad. En ese sentido, es interesante enlazar lo manifestado por Oyarzún con lo dicho por Dreyfus, dado que en el texto citado de esta última autora, lo expresado hacia la poesía de Moro es en función a su influencia en una serie de poetisas peruanas, como la Carmen Ollé de *Noches de Adrenalina* (1981), con respecto al asentamiento de "una pansexualidad redentora donde quedan por fin abolidas tanto las diferencias sexuales como las construcciones culturales con que se maneja y ordena esta diferenciación" (Dreyfus, 1998, p. 29). Por eso, Dreyfus precisa que así como "Moro evidencia el carácter uranista de su pasión en el poema *Antonio* y en las *Cartas*… Ollé describe ciertas prácticas perversas con la pareja heterosexual, y al mismo tiempo evoca la figura de Henry Miller (el ambiguo H. M. del último poema, que también puede leerse como hombre/mujer), para sugerir la homosexualidad femenina como opción" (Dreyfus, 1998, p. 29). En ese contexto, Oyarzún detectó una preocupación adicional sobre el ingreso de la mujer en el discurso literario y crítico, y el modo en que lo puede alterar. Oyarzún se preguntó: "¿Qué

caracteriza la producción imaginaria y simbólica de un género sexual tradicionalmente relegado a la reproducción biológica? ¿Cuán heterogéneos pueden ser los paradigmas culturales de una especie "sorda a su otra mitad"?" (Oyarzún, 1993, p. 41). Para el hombre de Occidente, según la autora, su "Otro" pertenece al ámbito de lo diabólico, lo criminal y lo patológico: "Tabú al incesto y a la homosexualidad, dos tabúes fundacionales en la retórica del inconsciente patriarcal y que conservan la huella de la misoginia: no copular con la madre, pero sí desearla; extirpar de las identidades el vestigio de la mujer" (Oyarzún, 1993, p. 42). Las obras de Moro y Ollé indudablemente se abren a estas formas de aproximación teórica de género al discurso literario.

Lo interesante es que esa destrucción de opuestos que es rasgo tan característico de la posmodernidad ya se puede encontrar en la literatura vanguardista peruana, como en el caso de Gamaliel Churata. Justamente, la obra de Gamaliel Churata es la demostración, como decía Gilles Deleuze, de su funcionamiento como rizomático: "cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro… En un rizoma… cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc…, poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estado de cosas" (Deleuze y Guattari, 2012, p. 13). Bosshard (2015), citado por Mabel Moraña, "no duda en calificar de 'rizomática' la escritura de *El pez de oro*, ni en afirmar que 'con Churata se inicia el traslado al paradigma postmoderno de la hibridez en las letras peruanas'" (p. 86).

Moraña (2015) destaca que la obra del autor de *El pez de oro* desarrolla una estrategia discursiva que disuelve las jerarquías estructuradas como "arriba/abajo, superior/inferior, adentro/afuera, centro/periferia, des-categorizando los saberes que venían marcados por siglos de marginación epistémica" (p. 102). En específico, el literato puneño lo consigue a partir de elementos característicos de la cultura andina, como la "fragmentación discursiva, la coexistencia de los contrarios, el intuicionismo, la creencia mítica y la polifonía" (p. 102).

22 Se usará la ya citada traducción de Armando Rojas.

23 El poema original dice lo siguiente: "Ma femme aux yeux de bois toujours sous la hache/ Aux yeux de niveau d'eau de niveau d'air de terre et de feu".

24 Los versos del poema original dicen lo siguiente: “Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles de dernière grandeur”, “Aux dents d'empreintes de souris blanche sur la terre blanche”, “A la langue de pierre incroyable”, “Ma femme aux épaules de champagne/Et de fontaine à têtes de dauphins sous la glace”, “Ma femme… De nuit de la Saint-Jean”, “Aux bras d'écume de mer et d'écluse/Et de mélange du blé et du moulin”, “Ma femme aux jambes de fusée”, “Ma femme aux fesses de grès et d'amiante”, “Ma femme au sexe d'algue et de bonbons anciens”.

25 El poema original dice lo siguiente:
“LES QUATRE ÉLÉMENTS
à Rolland de Renéville

Si je dis Feu mon corps est entouré de flammes
Je dis Eau l’Océan vient mourir a mes pieds

Vaisseau vide immergé dans un cristal solide
Creuse momie aux glaces prises et je dis Air

Terre et le naufragé prend racine et s’endort
Sous les feuilles au vent de l’arbre de son corps

De sa bouche le songe engendre un rameau d’or
De sa bouche terreuse expirant ses poumons
Retournés vers le ciel tonnante frondaison

Moison rouge au soleil de minuit et de mort”.

26 Traducción del autor de la tesis. El poema original dice lo siguiente:
“AU FOND DU COEUR

Au fond du cœur, au fond de notre cœur, un beau jour, le beau jour de tes yeux continue. Les champs, l’été, les bois, le fleuve. Fleuve seul animant l’apparence des cimes. Notre amour c’est

l’amour de la vie, le mépris de la mort […]. Dans tes yeux, un seul jour, sans croissance ni fin, un jour sur terre, plus clair en pleine terre que les roses mortelles dans les sources de midi.
Au fond de notre cœur, tes yeux dépassent tous les ciels, leur cœur de nuit. Flèches de joie, ils tuent le temps, ils tuent l’espoir et le regret, ils tuent l’absence.

La vie, seulement la vie, la forme humaine autour de tes yeux clairs” (edición de Michel Décaudin, 2015, p. 300).

27 Traducción del autor de la tesis. El poema original dice lo siguiente:
“Cet arbre et son frémissement
forêt sombre d'appels,
de cris,
mange le cœur obscur de la nuit.

[…]

Un cœur qui crève, un astre dur
qui se dédouble et fuse au ciel,
le ciel limpide qui se fend
à l'appel du soleil sonnant,
[…]” (edición de Michel Décaudin, 2015, p. 315).

28 Traducción extraída de Rodríguez Patiño, J. (2016, Julio, 19). Paul Éluard en Alphaville. Del blog *El cine signo.* Recuperado de https://elcinesigno.wordpress.com/2011/07/13/paul-eluard-en-alphaville/

El poema original dice lo siguiente:
“L’égalité des sexes

Tes yeux sont revenus d’un pays arbitraire
Où nul n’a jamais su ce que c’est qu’un regard
Ni connu la beauté des yeux, beauté des pierres,
Celle des gouttes d’eau, des perles en placards,

Des pierres nues et sans squelette, ô ma statue,
Le soleil aveuglant te tient lieu de miroir
Et s'il semble obéir aux puissances du soir
C'est que ta tête est close, ô statue abattue
Par mon amour et par mes ruses de sauvage.
Mon désir immobile est ton dernier soutien
Et je t'emporte sans bataille, ô mon image,
Rompue à ma faiblesse et prise dans mes liens" (edición de Michel Décaudin, 2015, pp. 287-288).

29 Traducción del autor de la tesis. El poema original dice lo siguiente:
"PARTI-PRIS
Je danse au milieu des miracles
Mille soleils peints sur le sol
Mille amis Mille yeux ou monocles
M'illuminent de leurs regards
Pleurs du pétrole sur la route
Sang perdu depuis les hangars" (edición de Michel Décaudin, 2015, p. 320).

30 El poema original dice lo siguiente:
"[…]
Dans l'avenue une fenêtre
Nous découvre une femme nue.

[…]
Dans la rue rien qu'une fenêtre ;
[…]
Dans la fenêtre la femme au sexe
Met son ventre en délibéré" (edición de Michel Décaudin, 2015, pp. 315 y 317).

31 El poema original dice lo siguiente:
"Dans les outres des draps gonflés
Où la nuit entière respire,

Le poète sens ses cheveux
Grandir et se multiplier" (edición de Michel Décaudin, 2015, p. 315).

32 Traducción extraída de Tzara. T. (2016, Julio, 19). Canción dadá. Del blog Yuria.Tarumba.over-blog.com. Recuperado de http://yuria.tarumba.over-blog.com/canci%C3%B3n-dad%C3%A1 . El poema original dice lo siguiente:

"CHANSON DADA
I

la chanson d'un dadaïste
qui avait dada au coeur
fatiguait trop son moteur
qui avait dada au coeur

l'ascenseur portait un roi
lourd fragile autonome
il coupa son grand bras droit
l'envoya au pape à rome

c'est pourquoi
l'ascenseur
n'avait plus dada au coeur

mangez du chocolat
lavez votre cerveau
dada
dada
buvez de l'eau

II

la chanson d'un dadaïste

qui n'était ni gai ni triste
et aimait une bicycliste
qui n'était ni gaie ni triste

mais l'époux le jour de l'an
savait tout et dans une crise
envoya au vatican
leurs deux corps en trois valises

ni amant
ni cycliste
n'étaient plus ni gais ni tristes

mangez de bons cerveaux
lavez votre soldat
dada
dada
buvez de l'eau

III

la chanson d'un bicycliste
qui était dada de coeur
qui était donc dadaïste
comme tous les dadas de coeur
un serpent portait des gants

il ferma vite la soupape
mit des gants en peau d'serpent
et vient embrasser le pape

c'est touchant
ventre en fleur

n'avait plus dada au coeur

buvez du lait d'oiseaux
lavez vos chocolats
dada
dada
mangez du veau" (edición de Michel Décaudin, 2015, pp. 281-282).

33 El poema original dice lo siguiente:
"À la lueur de la jeunesse
Des lampes allumées très tard
La première montre ses seins que tuent des insectes rouges" (edición de Michel Décaudin, 2015, p. 287).

34 La traducción es de Riechmann, J. (2016, Julio, 19). Permanente invisible de cazas codiciadas… De la página A media voz. Recuperado de http://amediavoz.com/char.htm#PERMANENTE INVISIBLE . El poema original dice lo siguiente:
"Permanent invisible aux chasses convoitées,
Proche, proche invisible et si proche à mes doigts,
O mon distant gibier la nuit où je m'abaisse
Pour un novice corps à corps" (edición de Michel Décaudin, 2015, p. 534).

35 El poema original dice lo siguiente:
"J'ai tant rêvé de toi que tu perds ta réalité.
Est-il encore temps d'atteindre ce corps vivant
Et de baiser sur cette bouche la naissance
De la voix qui m'est chère?

J'ai tant rêvé de toi que mes bras habitués
En étreignant ton ombre
A se croiser sur ma poitrine ne se plieraient pas
Au contour de ton corps, peut-être.

[…]

J'ai tant rêvé de toi, tant marché, parlé,
Couché avec ton fantôme
Qu'il ne me reste plus peut-être,
Et pourtant, qu'a être fantôme
Parmi les fantômes et plus ombre
Cent fois que l'ombre qui se promène
Et se promènera allègrement
Sur le cadran solaire de ta vie" (edición de Michel Décaudin, 2015, pp. 354-355).

36 El poema de César Moro "Viaje hacia la noche", que no pertenece a *La tortuga ecuestre*, comienza con un epígrafe atribuido a la deidad Krishna, que está incluido en el texto sagrado hinduista conocido como *Bhagavad Gita*: "En mi morada suprema, de la que ya no se vuelve" (citado por Moro, p. 219). Los surrealistas estuvieron familiarizados con los textos religiosos orientales, tal como lo recuerda Aldo Pellegrini: "Los surrealistas […] defienden una concepción sagrada de la vida, en oposición a la sordidez en que está sumida la existencia del hombre actual. Oponen la libertad del mundo anímico vital (término éste más explícito que el de irracional) a los esquemas rígidos, estandarizados de la razón. Los surrealistas emprenden su lucha contra una moral absurda, producto de una religión petrificada en dogmas, que tiende a desvalorizar al hombre y lo que hay en él de específicamente humano, en nombre de mitos extrahumanos; de ahí el interés que demostraron muchos de ellos por las religiones orientales, de esencia antropocéntrica, tales como el budismo (especialmente su corriente más vital: el zen), en oposición a las religiones teocéntricas occidentales, y también por las concepciones ocultistas que aceptan un sentido mágico en las relaciones entre el hombre y el cosmos" (p. 18-19). En la tercera edición de *La Révolution surrréaliste*, que el ya citado historiador Maurice Nadeau (1972) califica como "un himno a Oriente" (p. 97), un texto que él atribuye a Antonin Artaud, llamado "A Table", refiere a Asia como "ciudadela de todas las esperanzas", y dirige algunas palabras al Dalai Lama: "Somos tus fieles servidores, ¡oh gran Lama! Danos, dirige hacia nosotros tus luces, en un lenguaje que puedan comprender nuestros contaminados espíritus de europeos, y, si es necesario, cambia nuestro espíritu, haznos un espíritu orientado hacia esas cimas perfectas en las que no sufre el espíritu del Hombre" (citado por Nadeau, 1972, p. 98). Por ello, dicho historiador afirma que "para los surrealistas [Oriente] es […] la reserva

de las fuerzas salvajes, la patria eterna de los 'bárbaros, de los grandes destructores, enemigos de la cultura, del arte, de las ridículas manifestacioncillas de los occidentales" (p. 99).

37 Según María Ema Llórente, la agramaticalidad en *Trilce* produce la mayoría de veces "el choque de la mezcla de distintas personas y tiempos verbales en una misma frase o estrofa, como ocurre en el poema VI: 'El traje que vestí mañana". No solo el texto se fragmenta o se dispersa, sino que el sujeto poético aparece también fragmentado" (2005: 120).

38 El texto original dice lo siguiente: "… les "pathologies" du langage, enfin les systèmes artistiques, notamment poétiques, se prêtent particulièrement à une telle exploration".

39 "Dicho de otro modo, la velocidad, es una sub-dimensión de la intensidad" (Zilberberg, 2015, p. 197).

40 Traducción del autor de la tesis. El texto original dice lo siguiente: "… giving light to me of Heaven, the best life of the saints, brilliant, all glorious".

41 El texto original dice lo siguiente: "It confused the boundaries between animate and inanimate, human and machine, male and female, the sexualized and the sexless, and ultimately, life and death".

42 El texto original dice lo siguiente: "Borowczyk's eroticism is entirely within the surrealist tradition, in which provocation is not divorced from humour or tenderness. Even at its most extreme or most libidinous, it is underwritten by love, conceived in a resolutely surrealist way".

43 El poema original dice lo siguiente:
"Je pense à ton corps faisant du lit le ciel et les montagnes
suprêmes
de la seule réalité
avec ses vallons et ses ombres" (Moro, 2002, p. 164).

44 El poema original dice lo siguiente:
"Seule la nuit nous aime
Dans sa fraîcheur tu te reposes

C’est le moment où je peux te rejoindre
Et abandonner ma vie et ce qui en reste
À toutes les damnations éternelles” (Moro, 2002, p. 138).

45 El poema original dice lo siguiente: “Les captifs n’en avaient cure, ils continuaient à file leurs tresses, de temps en temps hurlant doucement poru renouveler leur virilité défaillante…” (Moro, 2002, p. 274).

46 El poema fue traducido por el propio Moro. La versión original dice lo siguiente: “Les oiseaux de proie porteront au ciel/ Les entrailles du Pape obscène” (2002, p. 46).

47 El poema original dice lo siguiente: “Le paradisier et l’œuvre/ Élastique des fleurs/ Sur un squelette de cheval” (Moro, 2002, p. 176).

Referencias bibliográficas

Abbagnano, N. (2008). *Diccionario de Filosofía.* México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Abril, X. (2006). *Poesía soñada.* Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Alberich, E. (2009). "La construcción del azar". En Un perro andaluz *80 años después*, Vol. 3, pp. 6-13.

Alquié, F. (1974). *Filosofía del surrealismo.* Barcelona: Barral editores.

Apollinaire, G. (2006). *Obras esenciales I.* Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Bahk, J. (1997). *Surrealismo y Budismo Zen: convergencias y divergencias. Estudio de literatura comparada y antología de poesía Zen de China, Corea y Japón.* Madrid: Verbum.

Bataille, G. (1992). *El erotismo.* Barcelona: Tusquets.

Baudelaire, C. (2011). *Les Fleurs du Mal*. Editorial: Amazon Digital Services LLC.

Becerra Grande, E. (2007). "'Mariposa de obsidiana', de Octavio Paz: el surrealismo y la voz del mito". En *América sin nombre*, 9-10, pp. 43-48.

Blanco, D. (2009). *Vigencia de la semiótica y otros ensayos.* Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

Breton, A. (1993). *Poemas.* Lima: Jaime Campodónico/Editor.

-----. (2001). *Manifiestos del surrealismo.* Buenos Aires: Editorial Argonauta.

Bruce Marticorena, E. (2014). *Madre y muerta inmortal: género, poética y política desde los textos de César Vallejo.* Lima: Universidad San Ignacio de Loyola Fondo Editorial.

Bueno, R. (1985). *Poesía hispanoamericana de vanguardia.* Lima: Latinoamericana Editores.

Caballero Medina, C. (2005). "Eros y Tanatos en *La tortuga ecuestre* de César Moro". En Y. Westphalen (comp.), *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina* (pp. 111-132). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Cabrejo, J. C. (2008). Del mito de Orfeo a *Videodrome*: cosmovisiones de la mujer y del descenso a los infiernos. *Tópicos del seminario, 2*(20), pp. 129-153.

Cabrejo, J.C. (2018). “Las figuras del cuerpo en *La tortuga ecuestre* de César Moro”. En J. A. Mazzotti y L. Abanto Rojas (editores), *Memoria del Perú. Actas del VIII Congreso Internacional de Peruanistas en el Extranjero* (pp. 89-103). Lima: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Asociación Internacional de Peruanistas, Universidad Nacional Agraria La Molina y Universidad de Ottawa.

Cabrejo, J.C. (2019). “Corporalidad y surrealismo en *Un perro andaluz*, de Luis Buñuel, y *La tortuga ecuestre*, de César Moro”. En G. Pollarolo (editora), *Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: CINE/LITERATURA* (pp. 125-145). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Cabrejo, J.C. (2020). “*TRILCE*: César Vallejo como precursor del discurso de la ‘Nueva Carne’ del cineasta David Cronenberg”. En J. A. Mazzotti e I. Tauzin Castellanos (editores), *Peruanismo en Burdeos: Homenaje a M. González Prada y B. Lavallé* (pp. 309-328). Bordeaux: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Asociación Internacional de Peruanistas y Université Bordeaux Montaigne.

Chicote, G. (2007). “El amor cortés: otro acercamiento posible a la cultura medieval”. En *Diálogos culturales. Actas de las III Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales* (pp. 345-353). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Crombé, V. (2004). “El cuerpo en el Budismo”. En *El cuerpo. Lo que dicen las religiones* (pp. 183-215), Bilbao: Mensajero.

Courtés, J. (1997). *Análisis semiótico del discurso.* Madrid: Gredos.

De Reina, C. (trad.) *Santa Biblia* Sociedades Bíblicas Unidas, 2000.

Décaudin, M. (edit.). (2015). *Anthologie de la poésie française du XXe siècle.* Paris. Gallimard.

De la Torre Fernández, A. (2012). *Entre Maestros, Dioses y Demonios. Una introducción al pensamiento de la India.* Bloomington: Palibrio.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2012). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

De Spinoza, B. (1980). *Ética demostrada según el orden geométrico.* Madrid: Ediciones Orbis.

Díaz Pardo, F. (2018). *Breve historia de la Generación del 27.* Madrid: Ediciones Nowtilus.

Dreyfus, M. (1998). “*El hermano mayor:* La influencia de César Moro en tres poetas peruanas del ochenta”. En M. Robles (edit.), *A imagen y semejanza. Reflexiones de escritoras peruanas contemporáneas* (pp. 15-37), Lima: Fondo de Cultura Económica.

-----. (2008). *Soberanía y Transgresión: César Moro.* Lima: Universidad Ricardo Palma Editorial Universitaria.

Durkheim, É. (2013). *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia (y otros escritos sobre religión y conocimiento).* México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

El Capellán, A. (2006). *Libro del amor cortés.* Madrid: Alianza Editorial.

Ernst, M. (2017). *Une semaine de bonté. A surrealistic novel in collage by Max Ernst.* Estados Unidos de Norteamérica: Dover.

Fernández Cozman, C. (2003). *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen.* Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Dedo crítico.

Franco, J. (2001). "La temática: de *Los heraldos negros* a los 'poemas póstumos'". En Kapsoli, W. (comp.). *César Vallejo en la Crítica Internacional.* Lima: Universidad Ricardo Palma/Centro de Investigación, pp. 183-226.

Findlay, A. (1948). *A Hundred Years of Chemistry.* Londres: Gerald Duckworth & Co. Ltd.

Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso.* Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

-----. (2008). *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo.* Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

-----. (2017). *Cuerpo y sentido.* Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

Garrido, M. (10 de abril de 2017). Alicia en el País de las Maravillas según Dalí. *Culto.* Recuperado de: https://culto.latercera.com/2017/04/10/alicia-en-el-pais-de-las-maravillas-salvador-dali/

Greimas, A. J. (1976). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.

Huamán, M. A. (2005). "Una lectura deconstructiva de Moro". En Y. Westphalen. (comp.), *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina.* Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 69-76.

Jung, C. G. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo.* Barcelona: Paidós.

Keeth, W. (2008). La experimentación paradigmática surrealista en la poesía de Emilio Adolfo Westphalen y César Moro. *Cuadernos del CILHA,* 9 (10), pp. 86-105.

Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique*. Paris: Éditions du Seuil.

Laplanche, J. y Pontalis, J. B. (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

Lineros Quintero, R. (No se indica). *Trayectoria poética de la Generación del 27*. Murcia: Revista educativa y cultural Contraclave. Recuperado de http://www.contraclave.es/literatura/generacion27.pdf

Llórente, M. E. (2005). Oralidad y sentido en *Trilce* de César Vallejo. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, (18), pp.105-132.

Mallarmé, S. (2013). *Poesías.* Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar.

Mazzotti, J. A. (1990). Hacia una lectura sociocrítica de *Trilce. Sociocriticism*, Vol. VI (11-12), pp. 149-176.

Martos, M. (2004). "Escritura y pensamiento de Emilio Adolfo Westphalen" en Westphalen, E. A. *Poesía Completa y Ensayos Escogidos de Emilio Adolfo Westphalen.* Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 9-41.

Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción.* Barcelona: Planeta-Agostini.

Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible.* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Meyer-Minnemann, K. (2016). Octavio Paz y el surrealismo. *Literatura mexicana*, XXVII (2), pp. 73-95.

Moraña, M. (2015). *Churata Postcolonial*. Lima: Latinoamericana Editores.

Moro, C. (2002). *Prestigio del amor.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Nadeau, M. (1972). *Historia del surrealismo.* Barcelona: Ediciones Ariel.

Oyarzún, K. (1993). Literaturas heterogéneas y dialogismo genérico-sexual. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* 38, pp. 37-50.

Pariente, A. (2002). *Poesía surrealista en español*. Paris: Éditions de la Sirène.

Paz, O. (2014). *Libertad bajo palabra.* Madrid: Cátedra.

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

Platón. (2015). *Obras completas de Platón. Volumen VI.* Sevilla: La Isla de Siltolá.

Poe, E. A. (2005). *Poesías completas*. Buenos Aires: Editorial Claridad.

Quezada Macchiavello, O. (1992). *Semiótica generativa. Bases teóricas.* Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

Ramírez, M. T. (2013). *La filosofía del quiasmo. Introducción al pensamiento de Maurice Merleau-Ponty.* México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Richardson, M. (2006). *Surrealism and Cinema*. New York: Berg.

Riechmann, J. (19 de julio de 2016). Poemas de René Char. *A media voz.* Recuperado de: http://amediavoz.com/char.htm#PERMANENTE%20INVISIBLE

Rimbaud, A. (1994). *Poesía Completa*. Barcelona: Editorial Edicomunicación.

Rincón, C. (1999). Antropofagia, reciclaje, hibridación, traducción o: cómo apropiarse la apropiación. *Nuevo texto crítico,* 23-24, pp. 341-356.

Rodríguez, J. (19 de julio de 2016). Paul Éluard, en Alphaville. *El cine signo*. Recuperado de: https://elcinesigno.wordpress.com/2011/07/13/paul-eluard-en-alphaville/

Scheuer, J. (2004). "El cuerpo humano según la tradición hindú". En Comeau G. (ed.). *El cuerpo. Lo que dicen las religiones.* Bilbao: Mensajero, 2004, pp. 149-180.

Silva-Santisteban, R. (2002). "La poesía como fatalidad". En Moro, C. *Prestigio del amor.* Lima, Perú, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 9-27.

Suzuki, D.T. y Fromm, E. (1998). *Budismo zen y psicoanálisis.* México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Talens, J. (2010). *El ojo tachado.* Madrid: Cátedra.

Tzara. T. (19 de julio de 2016). Canción dadá. *Yuria.Tarumba.over-blog.com*. Recuperado de: http://yuria.tarumba.over-blog.com/canci%C3%B3n-dad%C3%A1

Vallejo, C. (2002). *Ensayos y reportajes completos.* Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Vallejo, C. (2015). *OBRAS. Colección integral.* Amazon.com Services LLC.

Varela, B. (2016). *Poesía reunida 1949-2000.* Lima: Casa de Cuervos/Sur Librería Anticuaria.

Varios autores (2012). *Sacred Books of the East.* Amazon Digital Services LLC.

Westphalen, Y. (2001). *César Moro: la poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad.* Lima: Fondo Editorial UNMSM.

Westphalen, E. A. (2004). *Poesía completa y ensayos escogidos.* Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Wood, G. (2007). *The Surreal Body: Fetish and Fashion.* Londres: V&A publications.

Zavala, L. (2004). *Semiótica preliminar: ensayos y conjeturas.* Fondo Editorial Estado de México.

Zilberberg, C. (2006). *Semiótica tensiva.* Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

Zilberberg, C. (2015). *La estructura tensiva.* Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

Zilberberg, C. (2016). *De las formas de vida a los valores*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.