



# CI NE /

Nuevas aproximaciones  
a viejas polémicas

# II



## Capítulo 7



# II RA TU RA

Giovanna Pollarolo, editora



BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ  
Centro Bibliográfico Nacional

791.436 Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura / Giovanna Pollarolo,  
N editora.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial,  
2019 (Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa).  
408 p.; 24 cm.

Incluye bibliografías.

Contenido: Aproximaciones teóricas -- Cine y vanguardias literarias históricas --  
Cine/literatura: estudio de casos.

D.L. 2019-09454

ISBN 978-612-317-503-0

1. Cine y literatura - Ensayos, conferencias, etc. 2. Adaptaciones cinematográficas  
I. Pollarolo Giglio, Giovanna, 1952-, editora II. Pontificia Universidad Católica  
del Perú.

**BNP: 2019-106**

*Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura*

Giovanna Pollarolo, editora

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo  
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: julio de 2019

Tiraje: 700 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,  
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-09454

ISBN: 978-612-317-503-0

Registro del Proyecto Editorial: 31501361900745

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

## CORPORALIDAD Y SURREALISMO EN *UN PERRO ANDALUZ*, DE LUIS BUÑUEL, Y *LA TORTUGA ECUESTRE*, DE CÉSAR MORO<sup>1</sup>

José Carlos Cabrejo  
Universidad de Lima

**Resumen:** desde las semióticas generativa y tensiva, este artículo explora la representación del cuerpo en dos obras: el cortometraje francés *Un perro andaluz*, de Luis Buñuel, y el poemario de César Moro *La tortuga ecuestre*. El lenguaje surrealista que recorre tanto los versos de Moro como las imágenes de Buñuel se estructura por medio de figuras corporales tanto humanas como animales, que revelan una visión bestial de la religión, la sexualidad y la mujer.

**Palabras clave:** surrealismo, César Moro, Luis Buñuel, *Un perro andaluz*, *La tortuga ecuestre*

El surrealismo fue definido por su fundador André Breton 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).

Todo ese vasto grupo de poemas, filmes, pinturas, fotografías u otras expresiones que dieron vida a aquella vanguardia, nacida en Europa en la década de 1920, no solo tuvo una visión interior y mental del ser humano, sino también una exterior y corporal.

Hay dos obras emblemáticas de la literatura y el cine que muestran de qué manera el surrealismo exploró las superficies del cuerpo: el poemario *La tortuga ecuestre* (1938-1939), de César Moro, y el cortometraje *Un perro andaluz*<sup>2</sup>, de Luis Buñuel.

---

<sup>1</sup> Este artículo es producto de una investigación realizada con el apoyo del Instituto de Investigación Científica de la Universidad de Lima (IDIC).

<sup>2</sup> *Un chien andalou*. Guion de Luis Buñuel y Salvador Dalí. Dir. Luis Buñuel. Act. Simone, 1929.

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:

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 ojos 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  
 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 (2002, pp. 83-84).

Ese poema representa muy bien cómo el yo lírico de *La tortuga ecuestre* enfoca el cuerpo de su objeto de deseo como un ser de movimientos y rasgos animales, pero también de conformación rocosa, de prolongaciones de planta, de iluminación marina y musculatura musical. Adicionalmente, Carlos Arturo Caballero Medina destaca que «La leve pisada del demonio nocturno» no solo resalta «ciertas partes del

cuerpo que resultan muy sensuales y atractivas para el yo poético» (2005, 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») (2005, p. 121-122).

Por otro lado, una de las imágenes más populares de la cinta del realizador aragonés es 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» (2010, p. 91).

En efecto, *Un perro andaluz* es un cortometraje en el 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 madrepora [...]  
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 (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 poético de *La tortuga ecuestre* se refiere a un «tú» atribuyéndole una mirada alterada por la escritura surrealista, a partir de poderosas figuras líquidas. La preposición «de» articula repetitivamente esa visión del enunciatario (a quien se dirige el poema) que se sumerge en una isotopía acuática<sup>3</sup>, con figuras animales («holoturia», «ballena», «pie de madrepora») o minerales («pedernal»).

Los ojos en «El olor y la mirada», que son referidos metonímicamente, se construyen en aquella dimensión que Julia Kristeva 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» (1974, p. 22, mi traducción).

«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, preedípico, pero siempre investido de semiosis, es rehabilitado pero carece de su transición hacia el sujeto postedípico y hacia su lenguaje siempre simbólico y/o sintáctico» (1974, p. 19, mi traducción).

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

En uno de los análisis que Mariela Dreyfus hace de las figuras acuáticas que aparecen en *La tortuga ecuestre*, señala que, desde una perspectiva psicoanalítica, específicamente freudiana, el agua, y en especial su manifestación marítima, está dotada de connotaciones femeninas, uterinas, reproductoras, pero también remite de manera figurada al inconsciente:

[...] las connotaciones del agua desde el punto de vista psicoanalítico, donde la mar es un elemento femenino, que es fuente de vida y por lo tanto representa también al útero materno; a lo más recóndito del ser humano. Por ser un elemento regresivo, profundo, el agua funciona también como metonimia del inconsciente (Freud citado en Dreyfus, 2008, p. 151).

<sup>3</sup> 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» (1991, p. 317).

Tomando en cuenta todo 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 femenino, y se siente como si estuviera fusionado con el cuerpo de su madre.

La mirada en el poema de Moro, al ingresar en «lo semiótico», fluye como al interior de un líquido amniótico, en el que dichas figuras se conectan sin que medie la búsqueda de una cosmovisión lógica, racional, coherente (recordemos justamente que el agua se ha conectado a lo largo del tiempo, en muchísimas culturas, con la fertilidad). 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.

*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 corto de Buñuel, al ser cercenado, expulsa 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, 2001, 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». 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 desvelan las ropas interiores o por medio de roncós sonidos ininteligibles ante una simple pared. Imágenes semejantes encontramos 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 esconde y revela lo animal.

De cualquier modo, volviendo al poema «A vista perdida», apreciamos 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, adquieren 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 reavivan, nacen de nuevo o resucitan 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 idea 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*<sup>4</sup>, de Man Ray, o aquellos versos del francés Benjamin Péret de su poema «Les odeurs de l'amour» (1928): «Si hay un placer es el de hacer el amor/ el cuerpo rodeado de cuerdas/ los ojos cerrados por hojas de afeitar» (mi traducción).

<sup>4</sup> *Emak-Bakia*. Guion de Man Ray. Dir. Man Ray. Act. Kiki de Montparnasse, Jacques Rigaut. Película, 1926.

## 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 poético 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 (2002, p. 76).

Mientras que en *Un perro andaluz* nace un nuevo mundo surreal que se activa y marcha por la presencia asombrosa de figuras corporales, en *La tortuga ecuestre* el cuerpo es un nuevo mundo en sí mismo. El yo poético cierra los ojos y se refiere al enunciatario amante como una nueva deidad, que recuerda a un pasaje 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» (Génesis 1, 26). Con los párpados cubriendo los ojos, el mundo se ve «a imagen y semejanza» del objeto amoroso, la noche lo reemplaza o simula ser él, «acostándose» con el sujeto de la voz poética, y el enunciatario dialoga como una presencia de fuego, ceremonial, sagrada, silente y de luz intermitente («lámpara votiva sin un murmullo parpadeando»). Él abraza al yo poético 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 poético, 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 una oscuridad ardiente («Yo pertenezco a la sombra y envuelto en sombra yazgo sobre un lecho de lumbre»).

En términos de la semiótica tensiva, la mujer de *Un perro andaluz*, que escapa del acoso de un hombre, y el yo poético de *La tortuga ecuestre*, que añora su objeto amoroso, emergen como cuerpos que ingresan a un nuevo campo de presencia, caracterizado

por la *amplificación*: el mundo onírico al que entran, una vez que los ojos son cortados o cerrados, es espacialmente extenso y tónicamente intenso: la calle, el bosque o el mar del cortometraje, y la noche amante y tempestuosa del poema tonifican los cuerpos, los llevan a enfrentarse a sus deseos más profundos: el de atraer al ser amado en el texto de Moro; el de rechazar al ser que desea sexualmente en el corto de Buñuel.

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 hace que un hombre se vea poseído por una energía tan poderosa que lo lleva a perseguir a la mujer, a tocarle los pechos e incluso imaginar que a través de ellos también aprieta sus nalgas; incluso, a mirarla en trance animal, mientras derrama baba de sus labios. Respecto a *La tortuga ecuestre*, Miguel Angel Huamán destaca que en dicho poemario:

se impone una presencia instintiva y animal que gobierna la producción de sentido. Desfilan no sólo la tortuga, sino también pájaros, serpientes, erizos, patos, caimanes, etc. 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).

En el poema «El fuego y la poesía II» se describe una mirada desorbitada y fatal, cargada de una intensidad silente, rabiosa (incluso desorientada) y salivante, y por lo mismo zoomórfica:

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 (Moro, 2002, p. 88).

En «El fuego y la poesía III», los ojos del objeto amoroso son como los de un ave de rapiña, manipulada por un tiempo (todo hace indicar de espera del amado), que vulnera al yo poético y recrea en su memoria la imagen de aquel: «Tus ojos de cernícalo en las manos del tiempo/ Que me deshace y te recrea» (2002, p. 89).

Por ello, en ese mismo texto, el yo poético ve a su objeto de deseo al interior de la selva, actuando como bestia salvaje y sanguinaria, pero a la vez sintiéndolo como un ser funesto y explosivo:

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 (2002, p. 89).

En el poema «Un camino de tierra en medio de la tierra» el yo poético se aproxima a su objeto amoroso como un chacal que muestra figuras marítimas nuevamente, al igual que en otros pasajes del poemario de Moro: caracolas de espuma de cerveza y nácar cubierto de fango:

¡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 (2002, p. 71).

«El fuego y la poesía I» representa seres humanos desnudos y a la vez tratados como bestias, inmersos en el amor pero en un sentido criminal, vampiresco, diurno y cristalino:

El amor de economía quebrantada  
Como el país más expresionista  
Sobre millares de seres desnudos tratados como bestias  
Para adoptar esas sencillas armas del amor  
Donde el crimen pernocta y bebe agua clara  
De la sangre más caliente del día (2002, p. 87).

Similares connotaciones encontramos en «El fuego y la poesía III», en la que el yo poético 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 (2002, p. 89).

### **LA BESTIA QUE ESCAPA DEL CUERPO**

Si las obras de Buñuel y Moro difieren en esa representación bestial de la mirada surrealista, al enfocarla, en un caso, de manera más puramente salvaje y, en el otro, de modo brutal pero también amorosamente apasionado, sí 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 su vez, a dos hermanos maristas. Talens considera que aquellas figuras representan una visión represora de la burguesía 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 (2010, p. 102).

Cuando el yo poético 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 en 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 (2002, p. 69).

¿El volcán acaso no es la encarnación metafórica de la hermosa presencia del amante, que por su condición ardiente y encendida 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, como bien 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 poético ve al interior del mundo literario al que pertenece es la destrucción de un envejecido símbolo musical de la burguesía en manos de una escritura surrealista.

Como ya hemos mencionado, en muchos poemas de *La tortuga ecuestre* el objeto amoroso del yo poético 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»<sup>5</sup> o las llamadas «Cartas a Antonio», como bien 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 magníficas y colosales que destacan por su grandiosidad y poder. Las cualidades

<sup>5</sup> Ver anexo 1.

que se atribuyen al amado son las siguientes: divinidad, creación, poder, totalidad y grandiosidad» (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.

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 de 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 llama 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 «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, le arrebató 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. Recordemos que, como bien lo señala Ghislaine Wood, el surrealismo solía emplear el pelaje animal (una de las mayores coincidencias de las bestias con algunas zonas corporales humanas) como parte de su imaginería fetichista, lo que permitía una exploración del concepto de hombre como animal, inherente a los deseos primitivos del «ello» freudiano: «La imagen fetichista de piel permitió una exploración del concepto del hombre como animal, inherente en los deseos primitivos de la identidad freudiana» (2007, p. 38, mi traducción).

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.

Siguiendo lo expuesto por Wood, 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 relacionadas 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, pp. 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 (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, 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 (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 el nuevo mundo. 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.

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» (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 bicolors» (2002, p. 73).

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.

De cualquier modo, la mujer también se encuentra esbozada 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 (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 poético, 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 Ángel»). La dimensión profana en *La tortuga ecuestre* permite esa liberación del cuerpo que más bien se ve reprimido en *Un perro andaluz*.

#### 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 seccionar 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 artículo 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.

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 (2002, p. 74).

La ventana de «El 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 (2002, p. 79).

Apreciemos cómo la descripción del aliento del enunciatario está compuesta no solo 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 (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; 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 en *Un perro andaluz* dan lugar a que los personajes actúen de una manera u otra 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, e 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 misteriosas 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 (2002, p. 82).

Por eso, Yolanda Westphalen se refiere a un estudio de Martha Canfield para llegar a la conclusión de que el cuerpo en la poesía de Moro es objeto de una visión gnóstica:

Según ella, el Eros es para Moro una forma de gnosis, una pasión que une dos signos, el cuerpo como instrumento de indagación y el impulso místico, la revelación estaría ligada para el poeta con el amor físico y la lujuria aparecería elevada a medio de conocimiento (2016, p. 11).

## 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 lo hemos 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 contenía una figura masculina como la corbata, aunque protegida por el ya referido hombre de apariencia andrógina. Las manos que agitan una coctelera, en algunos encuadres que aparecen en *Un perro andaluz*, representan, según Talens, 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 censor del llamado ‘vicio solitario’» (2010, p. 103).

La masturbación o la homosexualidad reprimidas se iluminan con la proyección cinematográfica de *Un perro andaluz*. En unos versos del poema VI de «El fuego y la poesía», el yo poético 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 (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.

## LA MUJER Y LA VIOLENCIA

Asimismo, aquel acto de soñar, en *Un perro andaluz* y *La tortuga ecuestre*, es uno en el cual las figuras de mujeres aparecen, una y otra vez, de un modo oscuro e intenso. Estas se vinculan con la manera en que Georges Bataille define el erotismo, entendido por él como un acto de violencia, que sobre todo 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 (1992, p. 202).

Ya hemos 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 tigre que se vuelve translúcido sobre el cuerpo de una mujer desnuda  
Una mujer desnuda hasta la cintura (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 [...] (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 (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, pero también un cesto, compuesto de ojos animales y cartas de amor escritas con una sola letra. Es decir, estamos ante un ave que se alimenta de visiones bestiales, pero también de expresiones de amor que reducen lo verbal a lo mínimo (una única letra). La lectura, acto racional, se minimiza en ese acto que cruza lo visual, lo salvaje y lo amoroso.

Ello, pues, también recuerda aquella escena de *Un perro andaluz* en que dos libros de pronto se convierten en pistolas, con las cuales un hombre dispara a otro. La emoción reemplaza a la razón. En el mundo de los sueños, lo racional se convierte en impulso violento. 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.

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 pasional y feroz.

## ANEXO 1

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

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Bataille, Georges (1992). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Breton, André (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- Caballero Medina, Carlos Arturo (2005). «Eros y Tanatos en *La tortuga ecuestre* de César Moro». En: Yolanda Westphalen (comp.), *Actas del coloquio internacional: César Moro y el surrealismo en América Latina* (pp. 111-132). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Dreyfus, Mariela (2008). *Soberanía y Transgresión: César Moro*. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.
- Fontanille, Jacques (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima.

- Huamán, Miguel Ángel (2005). Una lectura deconstructiva de Moro. En Yolanda Westphalen (comp.), *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina* (pp. 69-76). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Kristeva, Julia (1974). *La révolution du langage poétique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Laplanche, Jean & Jean-Bertrand Pontalis (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Moro, César (2002). *Prestigio del amor*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Quezada Macchiavello, Óscar (1991). *Semiótica generativa. Bases teóricas*. Lima: Universidad de Lima.
- Talens, Jenaro (2010). *El ojo tachado*. Madrid: Cátedra.
- Westphalen, Yolanda (2016). *César Moro: la poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad*. Fondo Editorial UNMSM/ Biblioteca Digital Andina. [en línea] <http://intranet.comunidadandina.org/documentos/bda/PE-OC-0012.pdf> (Fecha de consulta: 20-10-2016)
- Wood, Ghislaine (2007). *The Surreal Body: Fetish and Fashion*. Londres: V&A publications.