

LA METÁFORA DEL AMOR EN UN POEMA DE LA TORTUGA ECUESTRE DE CÉSAR MORO

THE METAPHOR OF LOVE IN A POEM OF LA TORTUGA ECUESTRE BY CÉSAR MORO

A METÁFORA DO AMOR EM UM POEMA DE LA TORTUGA ECUESTRE DE CÉSAR MORO

Jhonny Jhoset Pacheco Quispe*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

jhonnypachecoquispe@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7052-0317

Recibido: 20/03/21

Aceptado: 30/06/21

* Docente en la UNMSM. Magister y candidato a Doctor en la misma casa de estudios. Ha sido ponente en varios congresos de literatura en homenaje a Abraham Valdelomar, Pilar Dughi y José B. Adolph, entre otros. Ha publicado artículos y reseñas sobre literatura fantástica, narrativa contemporánea y poesía de vanguardia en diferentes revistas como *Lucerna*, *Desde el Sur*, *Ínsula Barataria*, *Espinela* y *El hablador*, así como en el libro colectivo *Lo real es horrenda fábula: la violencia política en la literatura peruana* (2019). Asimismo, tiene dos poemarios de estilo neobarroco *Anatomía de la tierra* (2014) y *La arquitectura del humo* (2018).

Resumen

En el presente artículo se analizará la metáfora del amor en un poema de *La tortuga ecuestre*, de César Moro. Nuestra hipótesis de investigación plantea que con la ejecución de dicha metáfora se genera una serie de sucesos: emergencia del amor, conversión de funciones de los amantes, destrucción del referente y la unión sentimental jamás vista. Para sustentar lo mencionado, nuestro marco teórico tomará los conceptos psicoanalíticos de Jacques Lacan. La herramienta de análisis será la hermenéutica.

Palabras claves: Metáfora del amor, César Moro, Psicoanálisis, Amor.

Abstract

This article will discuss the metaphor of love in a poem of *La tortuga ecuestre* by César Moro. Our research hypothesis suggests that the execution of this metaphor generates a series of events: emergence of love, conversion of functions of lovers, destruction of the reference and the sentimental union never seen before. To support the above, our theoretical framework will take Jacques Lacan's psychoanalytic concepts. The analysis tool will be hermeneutics.

Keywords: Metaphor of love, César Moro, Psychoanalysis, Love.

Resumo

Este artigo discutirá a metáfora do amor em um poema de *La tortuga ecuestre*, de César Moro. Nossa hipótese de pesquisa sugere que a execução dessa metáfora gera uma série de eventos: emergência do amor, conversão de funções de amantes, destruição da referência e união sentimental nunca vista antes. Para apoiar o acima, nossa estrutura teórica tomará os conceitos psicanalíticos de Jacques Lacan. A ferramenta de análise será a hermenêutica.

Palavras-chaves: Metáfora do amor, César Moro, Psicanálise, Amor.

Introducción

César Moro fue un poeta peruano que escribió su producción poética, casi en su totalidad, en francés. Sin embargo, durante su estancia en México (1938-1948) escribió en castellano una serie de poemas y un libro esencial en su obra: *La tortuga ecuestre* (1938-1939). Ese libro, de escritura surrealista, tiene como eje temático el amor, uno devorador que desentraña el caos hasta conseguir la deificación y conjugación con el amante mediante un mecanismo ejecutado por el sentimiento amoroso. Ante lo expuesto, nos preguntamos, ¿cómo se produce esta emergencia del amor?

Para responder esta interrogante, el presente artículo tiene la finalidad de explicar y sustentar que la aparición del amor se propicia por la conversión de funciones entre los participantes de este idilio, el amado y el amante. Nuestra hipótesis de trabajo consiste en que el emisor se convierte en amado (*erómenos*) y el receptor en amante (*erastés*) para desplegar el amor. Esta funcionalidad genera implicancias como la aparición de la mano milagrosa y la consumación de una relación inmarcesible jamás vista.

De esta manera, se estudiará un poema de *La tortuga ecuestre*, “A primera vista”, a través de los conceptos psicoanalíticos de Jacques Lacan que serán aplicados en la hermenéutica del texto. Con ello, el objetivo del trabajo tiene la propuesta de exponer y argumentar la estructura y mecanismo funcional del amor en la poesía de César Moro.

La metáfora del amor

Metáfora

La metáfora en el inconsciente tendrá la función de crear sentido que luego entrará en el sujeto para que este se constituya como sujeto. Aquello se produce porque el deslizamiento realizado en la metonimia otorgará a la cadena significante un sentido no

significado. Esta significación resistida se irá condensando en la metáfora donde observaremos cómo los significantes se irán apilando uno encima de otro. La sustitución de una palabra por otra palabra será inevitable para presentificar el sentido elidido en la cadena metonímica. Así, el surgimiento del significado se debe a la emergencia del significante por realizar el nuevo sentido deslizado en una de sus leyes, la combinación. Y el amor que tiene el mismo mecanismo de producción de la metáfora debido a la sustitución de funciones de sus dos significantes, el amante y el amado, hará principiar su significación, el amor, por su propia naturaleza de significante, ya que el “amor como significante —porque, para nosotros, es un significante y nada más—, el amor es una metáfora —si es que, la metáfora, hemos aprendido a articularla como sustitución” (Lacan, 2003, p. 51). Además, el amor visto como significante es primordial, “porque fuera de la existencia del significante no hay ninguna apertura posible de la dimensión de amor propiamente dicha” (Lacan, 1999, p. 440).

Amor

¿Qué es el amor? “El amor es dar lo que no se tiene” (Lacan, 2003, p. 250), es un engaño, pues el amor propicia de que, en apariencia, se dé “algo” que no tenemos hacia al otro; incluso, así lo tuviéramos no se lo daríamos: “el amor... —es dar lo que no se tiene, y solo se puede amar si se hace como si no se tuviese, aunque se tenga. El amor como respuesta implica el dominio del no tener” (p. 396). Además, el engaño se da en todos los niveles, ya que la persona a quien damos ese “algo” que no tenemos, no es la persona quien dice ser: “de acuerdo con la propia definición del amor, dar lo que no se tiene, es dar lo que no tiene... a un ser que no lo es” (Lacan, 1999a, p. 359).

Si lo que damos en el amor es esencialmente lo que no tenemos, ¿cómo se origina la significación del amor?, ¿cómo surge el sentido del amor? El amor surge como la metáfora, porque el

amor es una cadena metafórica donde se produce la sustitución de los significantes, cuando la función del *erastés* es remplazada por la del *erómenos*, con el que surge la significación del amor.

Erastés y erómenos

El amor surge cuando el *erómenos* ocupa el lugar de función del *erastés*. Pero, ¿quién es el *erastés*? Este es el amante, el sujeto del deseo, que le falta algo, pero no sabe eso que le falta: “lo que caracteriza al *erastés*, el amante, para todos aquellos que a él se acercan, ¿no es esencialmente lo que le falta? Nosotros podemos añadir enseguida que no sabe qué le falta” (Lacan, 2003, p. 45). En tanto, el *erómenos*, el amado, es el que tiene “eso”, ese algo que le falta al amante, por ello, es visto el “amado como el único que, en dicha pareja, tiene algo” (p. 45). Sin embargo, el ser amado no sabe lo que porta en él mismo:

[E]l *erómenos*, el objeto amado, ¿no ha sido situado siempre como el que no sabe lo que tiene, lo que tiene escondido y que constituye su atractivo? Lo que tiene, ¿no es aquello que, en la relación de amor, es llamado no solamente a revelarse, sino a devenir, a ser presentificado, mientras que hasta entonces era solo posible? En suma, digámoslo con el acento analítico, o incluso sin este acento, el amado no sabe, él tampoco. Pero se trata de otra cosa —no sabe lo que tiene. (p. 51)

Con estos actuantes es con que se produce la significación del amor.

La problemática del amor radica en el desencuentro entre el amante y el amado expuesto en el párrafo anterior. El primero no sabe lo que le falta y el segundo no sabe que tiene eso que le falta al otro: “La cuestión es saber, si lo que tiene guarda relación, diría incluso una relación cualquiera, con aquello que al otro, el sujeto del deseo, le falta” (p. 45), puesto que entre “estos

dos términos que constituyen, en su esencia, el amante y el amado, observen ustedes que no hay ninguna coincidencia. Lo que le falta a uno no es lo que está, escondido, en el otro. Ahí está todo el problema del amor” (p. 51). Ergo, se concluye que el amor “da nada”, porque su fórmula es dar lo que se no tiene, salvo su falta que lo constituye: “El amor, en efecto, sólo (sic) se puede articular en torno a su falta, por el hecho de que, de aquello que desea, solo puede tener su falta” (p. 49). Recordemos que la falta, en términos lacanianos, es el *objet petit a*. Este puede cumplir análogamente la misma función que el amor, aunque no es ni será el amor:

¿Cómo *a*, objeto de la identificación, es también *a*, objeto del amor? En la medida en que arranca metafóricamente al *amante...* del estatuto bajo el cual se presenta, el de amable, *erómenos*, para convertirlo en *erastés*, sujeto de la falta —aquello por lo que se constituye propiamente en el amor. Es lo que le da, por así decir, el instrumento de amor, en la medida en que se ama, que se es amante, con lo que no se tiene. (Lacan, 2006, p. 131, la cursiva es del original)

Entonces, se ama el objeto *a*, la falta, puesto que se da eso, lo que no se tiene: “En función de este amor, digamos, real, se instituye lo que es la cuestión central... la que se plantea el sujeto a propósito del *ágalma*, a saber, lo que le falta, pues es con esta falta con lo que ama” (p. 122). Y este mismo funcionamiento lo veremos en la emergencia del amor.

Mano milagrosa o surgimiento del amor

¿Cómo surge la significación del amor? ¿Cuál es el mecanismo metafórico de los actantes, el amante y el amado, en el surgimiento del sentido amoroso? El amor es una metáfora y, como tal, su articulación se basa en la misma mecánica que la metáfora: la sustitución.

El amor surge cuando el amado, el *erómenos*, deja su lugar pasivo que ocupa en la cadena metafórica del amor para situar-

se en, sustituir la, función del amante, el *erastés*: “Por este solo hecho, cumple esa condición de metáfora, la sustitución del *erómenos* por el *erastés*, que constituye en sí mismo el fenómeno del amor” (Lacan, 2003, p. 224). La metáfora del amor se cumple cuando se produce esta articulación en la que el amante se ha sustituido en su función por el amado. Sin embargo, a veces, la significación amorosa no se cumple en los dos actuantes del amor porque el amado es “vacío”, *kénosis*:

¿Qué hace que la metáfora del amor no pueda producirse? ¿Qué no hay sustitución de *erómenos* por *erastés*? ¿Qué él no se mantiene como *erastés* allí donde había *erómenos*? Es que [el amado]... Su esencia, es este οὐδέν [*oudèn*, nada], este vacío, este hueco... este *kénosis* [κένωσις, vaciamiento]. (p. 183)

La realización del amor, consistido en la sustitución del *erómenos* por el *erastés* en su función, es el milagro de amor, de correspondencia, del amado, ahora convertido en *erastés*, hacia el amante. Este fenómeno inexplicable solo se puede comparar con la mano que sale a sujetar el objeto amado:

¿Qué quiere decir esto?... Lo que inicia el movimiento que está en juego en el acceso al otro que nos da amor es aquel deseo por el objeto amado que yo compararía, si quisiera ilustrarlo, con la mano que se adelanta para alcanzar el fruto cuando está maduro, para atraer hacia sí la rosa que se ha abierto, para atizar el leño que de pronto se enciende. (p. 64)

Y se complementa esta imagen, este mito, donde se produce la metáfora que engendra la significación del amor, con la mano milagrosa que surge por parte del amado:

Esa mano que se tiende hacia el fruto, hacia la rosa, hacia el leño que de pronto se enciende, su gesto de alcanzar, de atraer, de atizar, es estrechamente solidario de la maduración del fruto, de la belleza de la flor, de la llamada del

leño. Pero cuando ese movimiento de alcanzar, de atraer, de atizar, la mano ha ido ya hacia el objeto lo bastante lejos, si del fruto, de la flor, del leño, surge entonces una mano que se acerca al encuentro de esa mano que es la tuya y que, en este momento, es tu mano que queda fijada en la plenitud cerrada del fruto, abierta de la flor, en la explosión de una mano que se enciende —entonces, lo que ahí se produce es el amor”. (p. 64)

La mano milagrosa produce amor ya que ha acontecido la sustitución del amante por el amado en su función: “eres tú quien al principio era el *erómenos*, el objeto amado, y, de pronto, te conviertes en el *erastés*, el que desea” (p. 64). Esta sustitución se concretiza, se presentifica, se hace real con la mano que surge (amado) en respuesta a la mano que se tiende (amante): “si la mano se tiende, lo hace hacia un objeto. La mano que surge al otro lado es el milagro” (p. 64). En otras palabras, el milagro de amor, la metáfora del amor, se realiza cuando el deseado se convierte, se sustituye, en deseante. Y el surgimiento del amor es lo real (Lacan, 2003), pues lo inexplicable, lo imposible que responde al deseo, pertenece al ámbito de lo real. De otro lado, afirmamos que el amor es un dios —así lo creían los griegos antiguos—, y los dioses pertenecen al recinto de lo real, lo caótico, ya que “cuando el amor se manifiesta en lo real no tiende a la armonía” (Lacan, 2003, p. 159), pues por su naturaleza, “los dioses reales, llevan la imposibilidad hasta aquel punto del que les hablaba hace un rato, el de no soportar siquiera la calificación pasiva... solo se podían revelar a los hombres mediante el escándalo” (p. 190). La batahola ocasionada por los dioses se debe a su *ágalma* siniestro, el *dáimôn* que “viola todas las reglas como pura manifestación de una esencia, la cual, por su parte, permanecía completamente oculta. Su enigma quedaba del todo escondido. De ahí la encarnación *daimónica* de sus hazañas escandalosas” (p. 190). El amor al ser un dios, *dáimôn*, es/crea *hýbris*, desmesura, desequilibrio, desastre y desarmonía: “Sí, a propósito de los efectos del amor... Cuando

se trata del amor donde hay arrebatado, *hýbris*, algo en exceso... entonces empiezan los desastres, el follón, los perjuicios, como él dice, los daños” (p. 91).

Por último, diremos que la significación del amor es el vínculo más fuerte del mundo por el sacrificio del amado por el amante —como el ejemplo de “Aquiles, el amado, [que] se convierte en amante” (p. 67) cuando muere Patroclo—, debido a la sustitución de funciones, el *erómenos* por el *erastés*, donde se da la mayor prueba de amor que ninguna fuerza humana podría romper:

el amor es un vínculo contra el cual todo esfuerzo humano acabaría quebrándose. Un ejército hecho de amados y amantes... sería un ejército invencible, porque tanto el amado por el amante como el amado son eminentemente susceptibles de representar la más alta autoridad... Esta noción culmina en lo más extremo, en el amor como principio del sacrificio humano. (p. 57)

Lo que se forja en la metáfora del amor es una conexión indestructible y dignificante de los dos actuantes de este mecanismo metafórico. Y esta sustitución en la “metáfora del amor” se debe simplemente a que “amar es, esencialmente, querer ser *amado*” (Lacan, 1999b, p. 261), ser *erómenos*.

Análisis de “A vista perdida”

Presentamos íntegramente el texto a analizar como apareció originalmente en la edición de 1957 de *La tortuga ecuestre*. Luego se realizará el análisis correspondiente.

A VISTA PERDIDA

No renunciaré jamás al lujo insolente al desenfreno suntuoso de pelos
como fascas finísimas colgadas de cuerdas y de sables
Los paisajes de la saliva inmensos y con pequeños cañones de plumas-
fuentes
El tornasol violento de la saliva

- La palabra designando el objeto propuesto por su contrario
El árbol como una lámpara mínima
La pérdida de las facultades y la adquisición de la demencia
El lenguaje afásico y sus perspectivas embriagadoras
La logoclonia el tic la rabia el bostezo interminable
La estereotipia el pensamiento prolijo
El estupor
El estupor de cuentas de cristal
El estupor de vaho de cristal de ramas de coral de bronquios y de plumas
El estupor submarino y terso resbalando perlas de fuego impermeable a la risa como un plumaje de ánade delante de los ojos
El estupor inclinado a la izquierda flameante a la derecha de columnas de trapo y de humo en el centro detrás de una escalera vertical sobre un columpio
Bocas de dientes de azúcar y lenguas de petróleo renacientes y moribundas descuelgan coronas sobre senos opulentos bañados de miel y de racimos ácidos y variables de saliva
El estupor robo de estrellas gallinas limpias labradas en roca y tierra tierra firme mide la tierra del largo de los ojos
El estupor joven paria de altura afortunada
El estupor mujeres dormidas sobre colchones de cáscaras de fruta coronadas de cadenas finas desnudas
El estupor los trenes de la víspera recogiendo los ojos dispersos en las praderas cuando el tren vuela y el silencio no puede seguir al tren que tiembla
El estupor como ganzúa derribando puertas mentales desvinculando la mirada de agua y la mirada que se pierde en lo umbrío de la madera seca Tritones velludos resguardan una camisa de mujer que duerme desnuda en el bosque y transita la pradera limitada por procesos mentales no bien definidos sobrellevando interrogatorios y respuestas de las piedras desatadas y feroces teniendo en cuenta el último caballo muerto al nacer el alba de las ropas íntimas de mi abuela y gruñir mi abuelo de cara a la pared
El estupor las sillas vuelan al encuentro de un tonel vacío cubierto de yedra pobre vecina del altillo volador pidiendo el encaje y el desagüe para los lirios de manteleta primaria mientras una mujer violenta se remanga las faldas y enseña la imagen de la Virgen acompañada de cerdos coronados con triple corona y mo-

ños bicolores

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

Los miosotis y otros pesados geranios escupen su miseria

El grandioso crepúsculo boreal del pensamiento esquizofrénico

La sublime interpretación delirante de la realidad

No renunciaré jamás al lujo primordial de tus caídas vertiginosas oh lo-
cura de diamante

En “A vista perdida” encontramos la creación del amor debido al intercambio de funciones entre el amado (*erómenos*) y el amante (*erastés*), así como un entorno donde brilla la ausencia de este último. No obstante, el delirio logra presentificar al amante perdido; es decir, el *erómenos* ejerce un rol activo en la significación del amor, pues presentifica y predispone de todos sus esfuerzos (“delirio”) para no perder al *erastés* otra vez (“no renunciaré jamás”). La actividad del amado es trascendental en el surgimiento del amor, pues siguiendo lo que nos dice Lacan (1999b) sobre el amor, el amante es quien tiene, primeramente, la función de hacer del amado un objeto del deseo.

El mecanismo de la metáfora del amor es puesto en funcionamiento por la mano tendida del amante que inicia un recorrido hacia al objeto amado. El amante realiza su función dejando su impronta en el amado a la espera de su respuesta para completar la cadena metafórica del amor. El aura irradiante del *erastés* es un tesoro que no se debe perder, por ello, al sentir la pérdida de este, el *erómenos* sale con su mano milagrosa (“No renunciaré jamás”) al encuentro de la otra mano ya extendida con el fin de realizar la significación metafórica del amor.

Con la conversión del amado en amante, o sea, la emergencia del amor, se aprecia la liberación de un referente caótico, una odisea de dificultades y desavenencias que el *erómenos* debe atravesar si no desea perder a su *erastés*. El frenesí visualizado tiene como causa el espíritu encarnado del amor:

el *dáimôn*. El genio destructivo e intemperado sale a asolar el mundo cuando se produce el sentido del amor. Entonces, el espacio apacible donde habitan los actuantes se torna caótico, *daimónico*, en el que las cosas o personajes adquieren formas, o se fusionan, con objetos diametralmente opuestos, desnaturalizando el ambiente o generando un sinsentido de las acciones. En el poema, el “No renunciaré jamás” del *erómenos* “al lujo insolente al desenfreno suntuoso de pelos / como fasces finísimas colgadas de cuerdas y de sables” implica dos aspectos en el que se mezclan vicisitudes y opulencia. Por un lado, se indica el camino tortuoso que debe recorrer el amado para no dejar escapar la presencia del amante. Por otro lado, la imagen que expele el *erastés* de suntuosidad y magnificencia (“lujo”, “fasces”) explican la razón de lucha del amado para no desligarse del amante. La mención de las “fasces” como característica inherente al amante no es fortuito. Recordemos que las fasces eran insignias de los cónsules romanos que se componían de una segur en medio de un ramo de varas. Una segur es un hacha o una hoz que sirven para cortar o realizar un trabajo. Tanto el hacha como la hoz son herramientas. Según Bachelard (1996), la persona que maneja dicho instrumento muestra una destreza, una necesidad de actuar en o contra la naturaleza y sacarle provecho. El herrero impone su poder y advierte la agresión que vendrá. En el verso citado, el amante representado significa el poder y la violencia que el amado aprecia *per se* y que no está dispuesto a perder.

Luego del *dáimôn* suscitado por el surgimiento del amor, aquel comienza a impregnar los lugares con su sombra *daimónica*: “Los paisajes de la saliva inmensos y con pequeños cañones de plumas- / fuentes”. El paisaje es y pertenece a la naturaleza. La naturaleza es vista como la madre dadora de protección. Para Bachelard (1978), en la naturaleza-vida siempre recorre el agua. Todo líquido es un agua. La saliva es un agua que empapa el paisaje-naturaleza. La saliva se crea en la boca, lugar donde se recibe los alimentos sustanciales para

vivir. Tanto el paisaje y la saliva, en este verso, se muestran como el refugio, lo íntimo y lo sustancial para la supervivencia. El amado circunda estos lugares, al parecer, de reposo; sin embargo, están provistos del furor demencial de las armas, la violencia. El mundo vegetal se mezcla con esa sustancia vital, la saliva: “El tornasol violento de la saliva”. El tornasol es un girasol, aunque también es una sustancia química violácea que determina la acidez de una disolución. Entonces, el paisaje provisto de la “saliva” ya es un lugar cáustico por el que tiene que recorrer el amado si no quiere perder a su amante.

Hasta el momento hemos visto cómo el *dáimôn* ha maculado el espacio del *erómenos* volviéndolo un lugar tensionado, angustiante. Desde el siguiente verso, la inclemencia que debe soportar el amado será extremo, inclusive, hasta perder la razón, las facultades del lenguaje y la coherencia razonable del mundo: “La palabra designando el objeto propuesto por su contrario”. Este verso es crucial dentro de la poética y la cosmovisión del amado. En primer lugar, la palabra es lenguaje y el lenguaje es pensamiento. El mundo que configurará estará volcado a contradecir la coherencia lineal de las acciones y la realidad. Esto conllevará a que se unan objetos con otros de diferente naturaleza, con el cual, se prodigarán un referente surrealista donde serán posibles estas fusiones contrarias. Por otro lado, el verso citado nos prepara para lo que veremos luego, la pérdida del lenguaje. Al no servir al pensamiento racional, notaremos los problemas que afrontará el amado con este lenguaje que ahora designa lo contrario. Las incoherencias que se prodigarán debido a la anomia del lenguaje solo serán el preludio para la entrada a la demencia por parte del amado.

Sin embargo, antes de ingresar a la pérdida del lenguaje y la razón, el amado nos sitúa frente a un tótem: “El árbol como una lamparilla mínima”. Siguiendo las ideas de Bachelard (2006), el árbol es un lugar de refugio en el que se puede guarecer luego de avatares sufridos. La protección del árbol es semejante al que proporciona la casa. Entonces, el árbol más poderoso es

una casa protectora. La imagen de seguridad y recogimiento se complementa en el verso con la imagen de “lámparilla mínima”. La lámpara irradia luz y la luz es fuego. Recordemos que para Bachelard (1966) el fuego es un elemento creador y destructor. El fuego da cobijo cuando se está a la intemperie. El fuego da calor al desamparado y da señal de vida para el que está perdido. El fuego da alimento, pues sirve para cocer las plantas o animales encontrados en la naturaleza. Es decir, el fuego altera y trastorna el ámbito natural. En el verso, tanto el “árbol” como la “lámparilla” son significantes de hito, refugio y amparo. A la vez, connotan el nuevo hogar y la guía por este espacio alterado que vendrá por la pérdida del lenguaje.

En los anteriores párrafos el amado nos ha preparado para lo que viviremos a continuación: la privación del lenguaje y la entrada a la locura. El amado para no renunciar a su *erastés* sufre:

La pérdida de las facultades y la adquisición de la demencia
 El lenguaje afásico y sus perspectivas embriagadoras
 La logoclonia el tic la rabia el bostezo interminable
 La estereotipia el pensamiento prolijo
 El estupor
 El estupor de cuentas de cristal. (Moro, 1957, p. 16)

El *erómenos* muestra el menoscabo de su sagacidad lingüística, por ello, el detrimento de la realidad. Recordemos que la realidad está hecha a partir del entretejido de significantes en la cadena de la significación. Es decir, el mundo se elabora por mediación del lenguaje. Entonces, privarse del lenguaje le permite al amado prepararse para ingresar al delirio desbordante. Lo que observamos es el resultado del *dáimôn* del amor que ha trastocado el pensamiento, el lenguaje, el mundo real. La disminución de las actividades racionales e intelectuales del *erómenos* lo notamos en “la logoclonia”, “la estereotipia” y “el estupor” que sufre. Sin embargo, estos mismos inconvenientes lo cautivan y le posibilitan otras perspectivas como las deliran-

tes, porque en las acciones demenciales se muestra el espíritu *daimónico*, el amante dador de amor.

Con la merma del lenguaje y la razón, el amado se adentra hacia lo recóndito del desquiciamiento en el que los objetos, animales, cosas, partes del cuerpo y fenómenos naturales pierden su naturaleza racional para principiar un mundo surrealista: “El estupor de vaho de cristal de ramas de coral de bronquios y de plu- / mas”. La repetición del “estupor”, a lo largo del poema, nos recuerda que el *erómenos* está en un ambiente delirante en el que la facultad intelectual disminuida se estructura con vegetales y minerales así como elementos humanos y animales. De cierto modo, el amado nos expresa que su locura mezcla torrentosamente los mundos existentes en la realidad. No hay coherencia ni jerarquías en la vida surrealista, ya que los elementos mencionados componen al estupor en el mismo grado. Así, la composición de las cosas no solo gravita en los objetos que la forman, sino que se aprecia una perspectiva orientacional en cuanto a la disminución de la agudeza:

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

El estupor inclinado a la izquierda flameante a la derecha de columnas
de trapo y de humo en el centro detrás de una escalera vertical
sobre un columpio. (Moro, 1957, p. 16)

En la cita existe la perspectiva de que lo malo es abajo y arriba lo bueno, así como la izquierda es el retroceso y la derecha es el progreso (Lakoff & Johnson, 1995). Ahora, en el verso mencionado el menoscabo intelectual pertenece al ámbito del mar, es “submarino”, profundo, en el que “resbalan”, caen, perlas de fuego. El fuego, la luz, sinónimo de lo intelectual y visto como un lujo, atesorado, no se sostiene en lo racional por la risa disuasiva. La antinomia producida es clara: la razón versus la risa. Aquella irrumpe provocando el descenso de las “perlas de fuego” (la inteligencia), pero no hacia lo hondo sino con dirección a lo alto. Las plumas del “ánade”, por contigüi-

dad, nos proporcionan un “vuelo” imaginario de la razón caída en este trastocado mundo. No es casual el símil del descenso con el vuelo de un pájaro. Si seguimos lo que nos dice Slavoj Žižek (2000), las aves desde la antigüedad han significado el poder, el culto, la pleitesía a lo magnánimo, el poder encarnado; así lo vemos en aves como el halcón (Horus), el águila (Zeus) o la paloma (Santísima Trinidad). El ave-deidad es una entidad que regenta el poder y puede someter la naturaleza, el mundo, a sus designios. Lo expresado en el verso anterior demuestra que el amado vive a expensas de una realidad inversa en el que gobierna el descontrol. El “ánade” con su plumaje mueve sin cesar la razón desbocada por la risa y el estupor. El movimiento sinuoso, la caída de las facultades intelectuales, se complementará con su “inclinación” hacia la izquierda y a la derecha pero que tienen diferentes caracterizaciones. Mientras que la izquierda es flameante, fuego que acoge y protege; la derecha al parecer se constituye como “columnas”, pero estas son endebles porque su composición consiste en ser de “trapos” y de estado “humeante”. El lado izquierdo muestra mayor atractivo y peligro por la representación del fuego, una luz nueva distinta al de la razón. En cambio, el lado derecho, lo racional, manifiesta lo que se ha dejado por su inconsistencia, tal vez, por no retener al *erastés*. Pero la perspectiva orientacional no acaba aquí, pues se menciona el centro donde existe una “escalera vertical sobre un columpio”. Si tomamos el centro como lo gravitatorio, el sostén de un referente, aquel contiene una “escalera vertical” que nos dirige hacia arriba, lo bueno, pero que se encuentra en estado caótico, ondulante, por el columpio que conlleva, por antonomasia, el sentido del movimiento. En otras palabras, hemos visto como el espacio por donde trasunta el amado es un territorio en constante beligerancia e inestabilidad.

El desquiciamiento producido por el *dáimôn* del amor al pronunciarse el “No renunciaré jamás” del amado, nos sigue mostrando un referente surrealista donde las partes del cuerpo

se fusionan con objetos minerales; mientras el sabor y el color delimitan el tránsito de lo dulce a lo amargo por la misma consistencia antitética del mundo *daimónico*: “Bocas de dientes de azúcar y lenguas de petróleo renacientes y moribundas descuelgan coronas sobre senos opulentos bañados de miel / y de racimos ácidos y variables de saliva”. Encontramos la sinestesia como figura literaria en el que los sentidos de sabor y olfato se entremezclan para realizar un sinsabor nuevo. Lo antitético se muestra por lo dulce (azúcar) y lo ácido (racimos) o lo amargo (petróleo). Es decir, el amado transita por polos opuestos, gravita entre los extremos de la percepción y el sentido. Asimismo, los elementos mencionados muestran una rememoración de la infancia, lo maternal, así como lo sexual, la adultez. Siguiendo a Bachelard (1978), la boca y los labios son sinónimo de la primera felicidad porque se percibe en la infancia una sensibilidad regocijante cuando se lacta el seno de la madre. Del seno femenino brotará el alimento sustancial de los recién nacidos, la leche. El seno será visto como un objeto parcial que dará vida y placer al ser humano. En el verso, la boca es dulce (“azúcar”) como un niño, pero la lengua es nigérrima y pegajosa que manifiesta opulencia, valor que solo lo concibe un adulto. El seno está revestido de ambrosia, miel, que forman el nexo con la vitalidad que requiere y absorbe el infante, aunque también está formado por la acidez que prodiga la saliva, la locura *daimónica*, la adultez.

Luego de observar los extremos de los sentidos y las orientaciones, el amado vuelve a transitar por los opuestos arriba-abajo: “El estupor robo de las estrellas gallinas limpias labradas en roca y tierra / tierra firme mide la tierra del largo de los ojos / El estupor joven paria de altura afortunada”. Las estrellas se encuentran en lo alto, en los confines del Universo. También, puede significar la magnificencia. En los dos casos, se percibe la grandiosidad con la que se está revistiendo la pérdida de las facultades intelectuales, el estupor. Además, según Bachelard (1996), las piedras, las rocas, muestran una dureza,

una permanencia de lo eterno. Las rocas no se transforman y mantienen su esencia por siempre. En el verso mencionado, las “gallinas” son esculpidas en las piedras para eternizarlas. Rememoremos lo dicho sobre la significación del poder que las aves representan. Si bien las gallinas no vuelan, su significante “ave” mantiene su jerarquía panorámica en el poema. Al ser esculpidas en las rocas, se manifiesta la permanencia que se quiere hacer de ellas en el tiempo. No obstante, no solo en las piedras se situarán sino en la tierra firme, abajo. Su poder quedará enquistado en lo terrenal. La antítesis cumple un rol fundamental dentro de estos versos que abre un espacio ondulante de arriba (ave) y abajo (tierra). Inclusive, el estupor se presentifica como un “joven paria” de “altura afortunada”. Hallamos nuevamente la configuración metafórica del amado: arriba es lo bueno. Lo que se encuentra en lo alto es poderoso y magnifico como las aves; en cambio, lo de abajo es lo fijo y lo pétreo.

Si el amado nos ha situado dentro de un ambiente convulso en el que se mezcla lo suntuoso y lo simple: “El estupor mujeres desnudas sobre colchones de cáscaras de fruta co- / ronadas de cadenas finas desnudas”; el estadio *daimónico* se preludia mostrando tecnología, naturaleza y anatomía en una escaramuza silenciosa: “El estupor los trenes de la víspera recogiendo los ojos dispersos en las / praderas cuando el tren vuela y el silencio no puede seguir al / tren que tiembla”. El tren simboliza la velocidad, el temblor del descontrol y los límites del frenesí. El tren “vuela” y rompe la gravedad de surcar por la tierra. La explosión y velocidad surrealista se complementará con el derrumbe de las últimas puertas de racionalidad:

El estupor como gonzúa derribando puertas mentales desvencijando la mirada de agua y la mirada que se pierde en lo umbrío de la madera seca Tritones velludos resguardan una camisa de mujer que duerme desnuda en el bosque y transita la pradera limitada por procesos mentales no bien definidos sobrellevando interrogatorios y respuestas de las piedras desatadas y feroces te-

niendo en cuenta el último caballo muerto al nacer el alba de las ropas íntimas de mi abuela y gruñir mi abuelo de cara a la pared. (Moro, 1957, pp. 16-17)

El último rescoldo de la razón ha sido derribado por una “ganzúa” y que ha desatado las “miradas de aguas” que se pierden en la “madera seca”. El espacio marino se percibe con la aparición de seres mitológicos como el Tritón. En relación a lo último, recordemos que los dioses o seres mitológicos son muestra de lo real. Los seres divinos no pueden ser descritos por nuestra racionalidad, por ello, los describimos a través de metáforas. En otras palabras, los dioses habitan en lo real, ya que ellos son lo real. En la cita mencionada no es fortuito que Tritones aparezcan, pues estamos en el ámbito de la demencia donde cualquier acontecimiento puede suceder. Además, el amor al ser un dios, un *dáimôn*, ha impregnado a todos los seres y lugares con su no-materia. El Tritón solo es un efecto *daimónico* del amor. El Tritón representa el mar, las profundidades misteriosas, la presentificación de lo real. Por ello, las piedras se desatan, los caballos mueren y una mujer transita procesos mentales no bien definidos. La razón ha sido mancillada con el torbellino viscoso del amor.

El *dáimôn* del amor se torna más espeluznante a medida que avanzamos en los versos, pues lanza imágenes obscenas y profanas:

El estupor las sillas vuelan al encuentro de un tonel vacío cubierto de yedra pobre vecina del atillo volador pidiendo el encaje y el desagüe para los lirios de manteleta primaria mientras una mujer violenta se remanga las faldas y enseña la imagen de la Virgen acompañada de cerdos coronados con triple corona y moños bicolores. (Moro, 1957, p. 17)

La mujer toma un rol protagónico dentro de la cita. El amado ha recorrido un mundo trastocado por la esencia del amor, el *dáimôn*, hasta perder el lenguaje y la racionalidad. La mujer

símbolo de la gracilidad y parsimonia va tomando rasgos violentos desde la cita anterior. En dichos versos encontrábamos una mujer desnuda que dormía en un bosque y que atravesaba una pradera limitada por “procesos mentales no bien definidos”. Asimismo, ya habíamos visualizado la imagen grotesca de “mujeres dormidas sobres colchones de cáscara de fruta”. Así, la mujer en el poema participa de lo real puesto que en su ser lleva la antítesis, la violencia, y lo real mismo al encarnar una divinidad como la Virgen. La mujer divina debajo de las faldas y acompañados de cerdos es un cuadro grotesco y apócrifo que no escatima en desacralizar esa imagen al volverla terrenal y sucia. Hasta el momento se había escamoteado la razón, pero faltaba la última creencia, la religiosa. Con la profanación de la imagen de la Virgen ya todo se ha transgredido; los indicios de salvación racional o de la fe quedan estigmatizadas con las figuras de los cerdos, significantes terrenales que llevan características de suciedad y mundanidad *per se*. En consecuencia, debido a la conjunción de la Virgen y los cerdos veremos una naturaleza trastocada, surrealista:

La medianoche se afeita el hombro izquierdo sobre el hombro derecho
crece el pasto pestilente y rico en aglomeraciones de minúsculos
carneros vaticinadores y de vitaminas pintadas de árboles
de fresca sombrilla con caireles y rulos. (Moro, 1957, p. 17)

Ahora los fenómenos naturales han cobrado vida y se “afeitan” el hombro izquierdo, lugar a donde siempre se inclinan las acciones u objetos que aparecen en el poema. La naturaleza explotada por el espíritu *daimónico* solo engendra pasto apesotado que contiene animales minúsculos y vaticinadores, así como vitaminas pintadas con árboles y pelos. No obstante, la realidad misma denuncia esta vorágine del amor: “La miosotis y otros pesados geranios escupen su miseria”. El mundo natural no soporta la debacle y la tormenta delirante del amado, pero ya nada puede hacerse pues el amado ensalza y glorifica el estadio de la locura, la invasión de lo real en la realidad: “El

grandioso crepúsculo boreal del pensamiento esquizofrénico / La sublime interpretación delirante de la realidad”. Los límites de la cordura y la esquizofrenia son muy estrechos. Las barreras que resguardan cada mundo son frágiles cuando se desatan enfermedades mentales como el autismo, la paranoia, la psicosis y la esquizofrenia. Por lo tanto, la locura es manifestación de esa transgresión de la barrera. Así, Žižek (2000) nos dice que cuando es roto este límite, lo real, lo pre-lingüístico, invade por completo la realidad construida por el lenguaje, la normalidad, ya que comienza a gobernar. El verso citado solo es consecuencia de lo que el amado ha ido sufriendo durante su trayecto por el espacio *daimónico*. El amado fue perdiendo adrede sus facultades emocionales e intelectuales para entrar en el delirio. El lenguaje cotidiano dejó la coherencia y la gramática para crear otra sintaxis donde el mundo surrealista se pueda realizar, pronunciar, mediante imágenes antitéticas y metafóricas. Los últimos resquicios de la cordura fueron mancillados mediante imágenes profanas para dar paso a la demencia del amor, en el cual se puede presentificar el *erastés*. De este modo, al final del poema, el amado exclama su abdicación al delirio porque en ese estadio se encuentra el amante: “No renunciare jamás al lujo primordial de tus caídas vertiginosas oh lo-/ cura de diamante”.

Luego de recorrer un mundo *daimónico*, el *erómenos* reafirma su respuesta y sale al encuentro, con su mano milagrosa, al llamado de la mano ya extendida del amante. Metafóricamente, la primera mano, el “No renunciare jamás”, muestra la adhesión del amado a su *erastés* originándose la última consecuencia del amor: la comunión impertérrita de los amantes. Si el amante cae vertiginosamente, el amado caerá con él hasta lo más profundo de la demencia, ya que en el delirio es donde habita el *erastés*, siendo este mismo la locura suntuosa y embriagadora que impregna la realidad y la razón del *erómenos*.

Conclusiones

En el poema analizado “A vista perdida”, perteneciente a *La tortuga ecuestre*, se despliega el sentimiento amoroso mediante una serie de mecanismos que hacen posible la emergencia del amor. Así, se observa la conversión del *erómenos* y el *erastés* en sus respectivas funciones, así como la aparición de la mano milagrosa, que trae como implicancia la unión sentimental jamás vista. Con ello, el texto muestra un referente cambiante y destruido por el yo lírico ante la ausencia del amante. De este modo, se ha observado que el amor no solo es una aparición, sino que atañe una estructura y función en el desarrollo lírico de este tópico en la escritura surrealista de César Moro.

Bibliografía

- Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (1996). *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (1966). *Psicoanálisis el fuego*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lacan, J. (1999a). *El seminario 5. Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires: Paidós.
- . (1999b). *El seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- . (2003). *El seminario 8. La transferencia*. Buenos Aires: Paidós.
- . (2006). *El seminario 10. La angustia*. Buenos Aires: Paidós.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Moro, C. (1957). *La tortuga ecuestre*. Lima: Ediciones Tigrondine.
- Žižek, S. (2000). *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.