

LOCURA Y POLÍTICA EN CÉSAR MORO

MADNESS AND POLITICS IN CÉSAR MORO

LOUCURA E POLÍTICA EM CÉSAR MORO

Nuria Cano Erazo*

Pontificia Universidad Católica del Perú
nuria.cano@pucp.pe
ORCID: 0000-0001-6599-9095

Recibido: 14/10/2023

Aceptado: 08/12/2024

* Nuria Andrea Cano Erazo es bachiller en Artes Plásticas y Visuales con mención de honor en la especialidad de pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENSABAP), y magíster en Historia del Arte y Curaduría por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Asimismo, ha realizado exposiciones individuales y colectivas, y también ha sido ponente en distintos eventos nacionales e internacionales. Actualmente, en paralelo a su producción artística, se desempeña como docente en la PUCP y dirige el espacio Magenta Galería.

Resumen

Este artículo es producto de un trabajo de investigación desarrollado en los últimos ocho años, cuyo resultado parcial se presentó como parte de la tesis de maestría de la autora. El objetivo principal es ahondar en la postura estética y política de César Moro, a partir de su crítica a la modernidad peruana de la primera mitad del siglo XX, una que buscaba asentarse sobre la figura del “indio”. Para construir y sostener su perspectiva, el poeta y pintor se localizó en el Hospital Psiquiátrico Víctor Larco Herrera como espacio de enunciación. Nosotros procuraremos entender sus observaciones críticas desde este punto de referencia.

Palabras clave: locura, política, ensayo, retrato, pintura.

Abstract

This article is the product of a research work developed over the last eight years, the partial result of which was presented as part of the author's master's thesis. The main objective is to delve into the aesthetic and political stance of César Moro, based on his criticism of Peruvian modernity in the first half of the twentieth century, one that sought to settle on the figure of the “Indian”. To build and sustain his perspective, the poet and painter located himself in the Víctor Larco Herrera Psychiatric Hospital as a space of enunciation. We will try to understand his critical observations from this point of reference.

Keywords: madness, politics, essay, portrait, painting.

Resumo

Este artigo é produto de um trabalho de pesquisa desenvolvido nos últimos oito anos. Seu resultado parcial se apresentou como parte da nossa dissertação de mestrado. O objetivo principal é aprofundar-se na postura estética e política de César Moro, a partir da sua crítica à modernidade peruana da primeira metade do século XX, uma que procurava se fixar sobre a figura do “indio”. Para construir e soster sua perspectiva, o poeta e pintor se localizou no Hospital Psiquiátrico Víctor Larco Herrera como espaço de enunciação. Nós buscaremos entender as observações crítica de Moro desde este ponto de referência.

Palavras-chave: loucura, política, ensaio, retrato, pintura.

Un poco de historia

Se suele mencionar en la historiografía del arte peruano que los modos de producción visual sobre la identidad nacional

empiezan a surgir luego de haber perdido la guerra con Chile y con el ánimo de (re)construir nuestros trazos simbólico-visuales. Esto se desarrolló de la mano del auge económico de inicios del siglo XX, específicamente después de la Primera Guerra Mundial (1914-1919). En medio de este horizonte de inserción en un nuevo tiempo, Wuffarden afirma que se había dejado “definitivamente atrás el pesimismo de la posguerra” (Cano, 2019, p. 119). ¿No será acaso que en el discurso historiográfico, como en los libros de arte moderno, se replica pasivamente lo que el poder estatal tuvo como proyecto modernizador? El sentido de nuestra pregunta se conduce sobre el asunto de la discusión sobre el tópico indigenista impulsado en la primera mitad del Oncenio de Leguía. En otros términos, la deliberada construcción de una estética que no necesariamente se condecía con las urgencias del cambio de siglo, pero que se entronizaba como la perfecta medida de lo peruano.

La realidad en la construcción de imágenes, durante el siglo XIX, se sustentó en que la formación académica pictórica estuvo supeditada a los cánones europeos, ya que los artistas viajaban para aprender de las escuelas clásicas de pintura y, de este modo, los simbolismos “peruanos” dependieron de un proceso de idealización del pasado, como producto de exportación, o, usualmente, como pedidos del Estado y municipios. En cualquier caso, no había un interés de proximidad con el indígena, sino una innegable apropiación de su imagen; una que pasaba por una interpretación de lo que se entendía sobre su realidad, más allá de su agencia.

Las imágenes que empiezan a elaborarse entre 1900 y 1920 tienen como temas principales hechos y personajes heroicos, tales como la representación de la *Independencia del Perú*, (1904) por Juan Lepiani, (ubicada en el MUNA) o *José De San Martín* (1925) y *Simón Bolívar* (1925), por Daniel Hernandez (ubicadas en el Congreso de la República). Sobre *La proclamación de la independencia*, esta fue realizada en Roma “en razón del compromiso que el artista mantenía con el Concejo Provincial de

Lima desde el 5 de julio de 1900. Según la minuta, el pintor se comprometía a entregar *El último cartucho* y a pintar dos óleos de similares dimensiones ‘sobre temas nacionales que le indicaría la Alcaldía’” (Saldaña, 2018, p. 89). En la contemporaneidad surgen discusiones acerca de este imaginario visual. Por ejemplo, Juan Javier Salazar en su obra *El último cuartucho* comenta acerca de la frase de Bolognesi: “tan histórica en el Perú y curiosa semánticamente que es: Tengo deberes sagrados que cumplir y lucharé hasta quemar *el último cartucho*, se pregunta si hemos desarrollado un ánimo en las derrotas y por qué el Estado alienta a continuar con este ánimo. Seguramente, insinúa, son más bien los cimientos y la edificación de una ceguera colectiva. Además de una ‘frase heroica que está hecha para perder’” (Vildoso, 2016, 3’ 52- 4’ 36).

El populismo de Leguía

Históricamente, es importante situarnos en el contexto de Augusto B. Leguía, quien fue el “capitalista por excelencia de comienzos del siglo XX” (Klarén, 2004, p. 299) y su mayor objetivo era “atraer inversiones y préstamos extranjeros, sobre todo de los Estados Unidos”¹ (2004, p. 301). Debido a esto, “la deuda externa peruana creció en forma aún más drástica” (2004, p. 301). Entre 1919 y 1931, esta ascenderá de \$ 12 a \$124 millones, principalmente, con la banca de Nueva York. Quizá el ánimo de la modernidad capitalista giró en torno al aprovechamiento del dinero inmediato como pasaporte hacia el futuro, pero sujeto a una deuda que quebraría aquella esperanza. En ese sentido, era necesario crear un imaginario frente a un panorama de dependencia inevitable. Se erigía, pues, un panorama propagandístico relacionado con la inyección monetaria orientada hacia una modernización que debía presentar un imaginario de carácter independiente, renovador, inclusivo, democrático; al menos esa era la idea.

El modelo económico basado en el funcionamiento de la deuda privilegió el capital extranjero, ingreso monetario que aseguraría el crecimiento económico, el cual vería su materialización en el proyecto de modernización de un país que, finalmente, como sabemos, destinó estas fuerzas hacia la capital, a Lima. Para asegurar el apoyo social de tal proyecto, Leguía se concentró en la seducción política de las “clases media y obrera, prometiendo recurrir a su pasado como empresario exitoso y a sus vínculos con las finanzas internacionales” (Klarén, 2004, p. 300). Así creado el cuadro, se denominó al conjunto de planteamientos modernizadores como Patria Nueva, cuyo modelo estatal se presentaba como “más fuerte e intervencionista, capaz de reiniciar rápidamente el crecimiento económico, sobre todo en el sector exportador” (2004, p. 300). Ante semejante plan gubernamental, las llamadas clases populares confiaron en la próxima aparición de una “era de prosperidad y crecimiento económico sostenido” (2004, p. 300).

Al principio del gobierno del Oncenio, Leguía se mostró “sensible” y “empático” frente al constante aumento del descontento de las poblaciones indígenas del Sur Andino y su “resonancia entre los intelectuales urbanos del movimiento indigenista” (2004, p. 303). Este conflicto se inició por la baja del precio de la lana de oveja peruana, principal actividad de la economía sureña, que implicaba relaciones desiguales entre terratenientes y campesinos. Debido a esta situación crítica, los hacendados intentaron recuperar sus pérdidas a costa de bienes y utilidades de los campesinos. Si bien Leguía se había mostrado a favor de los reclamos indígenas, tal favoritismo supuso una estrategia política de rédito inmediato. Al ganarse el apoyo de las comunidades indígenas, podía socavar el dominio que poseían los gamonales en el sur andino, grupo social de poder contrario al proyecto de reforma nacional de Leguía que conformaba el grupo contrincante de Patria Nueva, el partido civilista.

Continuando con lo mencionado en el párrafo anterior, el presidente intentó forjar una alianza con elementos procedentes

de la clase media provinciana, algunos de cuyos miembros habían asumido la causa campesina, ya que “El objetivo de esta alianza era intentar llevar a cabo un desplazamiento fundamental en la correlación de poder entre terratenientes y campesinos a nivel local, fomentando así la difusión de la modernización capitalista” (Klarén, 2004, p. 306). El apoyo de fines políticos hacia el pueblo indígena fue concretándose a través de medidas proselitistas como decretar, en 1920, el Día del Indio y la inauguración de la Oficina de Asuntos Indígenas. Hacia 1929, Leguía funda el Patronato de la Raza Indígena, la cual funcionó como una “institución destinada a la protección y defensa de la raza y a su desenvolvimiento cultural y económico” (Tord, 1978, p. 148). Todas estas acciones políticas le permitieron no solo “proteger al campesinado y ejercer un control sobre él, sino que además le procuró un mecanismo clave con el cual integrarlo a la economía capitalista en desarrollo” (Tord, 1978, 307). El populismo de Leguía institucionalizó sus dispositivos de control, puesto que no eran suficientes los gestos.



Fig. 1. En: *La Prensa*. Lima, sábado 18 de enero, 1930. Se entrega *La flecha de Oro del Indio Unido*

En esta línea de promoción política, Leguía brindó visibilidad a las propuestas de los artistas indigenistas. Esta intención se puede comprobar por la importancia que el Gobierno brindó a la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), una escuela creada con fines políticos estatales o, en todo caso, que sirvió de buena gana a sus planes en un momento determinado. Un ejemplo de lo mencionado es el encargo de la decoración del Salón Ayacucho en 1924, el cual fue diseñado por Manuel Piqueras Cotolí (artista sevillano docente de escultura en la ENBA) y decorado por José Sabogal y sus alumnos del taller de pintura. Se incluyeron, asimismo, algunos otros aspectos de decoración con motivos prehispánicos hechos por Elena De Izcúe.

La decisión del gobierno de Leguía en comisionar la decoración de esta obra a un grupo de profesores y alumnos de la ENBA implicaba el reconocimiento de los logros alcanzados por ese centro de estudios, durante su primer lustro de fundación, como ejemplo del adelanto experimentado por el Perú moderno, que era necesario dar a conocer dentro y fuera del país (Majluf y Wuffarden, 2013, p. 58). Se intentaba, pues, indicar que la independencia también era estética y no solo un remedo pasivo de la lógica colonial. Sin embargo, en el fondo, la orientación tenía una tendencia claramente colonial o no dialógica. De esta manera, la imagen artística de identidad cumplió una función decorativa y accesoria o, en todo caso, poco problematizante.

La respuesta de César Moro

Frente a este contexto, surge la postura político-estética que asume César Moro. Primero, se puede notar cómo, a partir de sus ensayos, plantea su opinión beligerantemente crítica al Indigenismo y a las estructuras de una falsa u ornamental modernidad y; segundo, cómo encuentra un lugar desde donde enunciar-se y, además, cómo, desde este lugar de enunciación, piensa el sentido de la configuración artística. Estos tres elementos se ensamblan de forma coherente, porque era necesario

un empuje claro contra la maquinaria imaginaria estatal y debía existir un apoyo lo más externo posible a su estética propagandística. Para 1939, en el texto “A propósito de la pintura en el Perú”, el poeta escribe, acerca de imagen indigenista proliferante, lo siguiente:

Hay quien pretende ayudar la gran miseria que el indio sufre en el Perú... llevándolo con verdadera saña al lienzo infante o al cacharrillo destinado al turismo y adjudicándole todos los estigmas con que las reblandecidas clases dominantes de occidente gratifican a las admirables razas de color. (Moro, 2018, p. 92)

Moro percibe que no hay una real transformación política y, por ende, esto le quitaría peso y agencia a las imágenes indigenistas. Incluso se puede percibir, desde temprano en la crítica del arte peruano, el exotismo como pauta de validación de dicho arte. En otros términos, Moro desvela el ineludible eurocentrismo de la pintura que “entronizaba” al indígena tan solo como una figura sin profundidad ni participación real en la discusión de la conducción del país. Su evaluación es de fondo contra la superficie pictórica que se erigía.

Por otro lado, y observando las disputas políticas de la primera mitad del XX, Moro continúa:

Nuestra época de aborto de todo aquello que no sean las grandes empresas cretinizantes que tan pronto conquistan extensiones territoriales, como tratan de colonizar y canalizar las aguas furiosas y desbordantes de la verdadera cultura atacada sin descanso en el cine, el libro, la inmunda prensa venal, etc. etc. Nuestra época en la que Hitler y Stalin son los feroces enemigos de esta cultura, se caracteriza, precisamente, por esta saña castradora en que el fascio y el martillo llegan a fraternizar. (p. 95)

La crítica del vate tiene muy en claro los mecanismos totalitarios que se encontrarían de modo embrionario en aquella corriente pictórica con que el Perú se insertaba en la

modernidad. Esta observación es adelantada a los desarrollos posteriores de Hannah Arendt en *Los orígenes del totalitarismo*, publicado en 1948. Para Moro estaba claro que lo sustancial se estaba dejando de lado y la lógica colonial se repetía con un disfraz distinto, pero no por eso menos violento. La legitimidad del giro artístico era endeble en sí misma y poco hurgaba en el asunto de la identidad, pregunta que fue ineludible en el contexto del centenario.

No contento con realizar un análisis macroestructural de la cuestión del arte, añade en referencia exacta a la pintura:

A estos latrocionios inmemoriales suscribe sin disputa quien, consciente o inconscientemente, adula a la clase dominante pintando para ella solamente para ella, indios deformes, a quien dicha clase acepta en sus casas de pésimo gusto, a condición de que vengan enmarcados y ya sin el peculiar olor a lana que, según ella, caracteriza a los indios. Prefieren sin duda el olor de cadaverina que despiden la pintura indigenista. Estos cuadros sirven a los arios gatosos como prueba de la pretendida inferioridad de las razas de color. (pp. 96-97)

Moro no solo critica el interés estatal con la pintura Indigenista, sino el fin de tales imágenes y quienes las adquieren y consumen o para quienes están elaboradas, para qué tipo de mirada; una aria y, por ende, de corte fascistoide. Por ese lado, los fines capitalistas se colocan en primer lugar antes que las discusiones estéticas acerca del lenguaje visual como si sucedía en el ámbito de la escritura, claro, no en todos los casos, si pensamos en el modernismo literario de un Ventura García Calderón, quien fue promovido para premio nobel, pero que reproducía el distanciamiento del indígena que, al menos en la teoría, se buscaba reducir.

La visión crítica de Moro se mueve en paralelo a su búsqueda estética asociada a la libertad creativa y se pregunta dónde encontrarla, desde la búsqueda de su propia identidad, siendo

homosexual en una Lima altamente católica y cucufata, y desde un lenguaje poético visual no temático. Si las estructuras ya estaban instituidas, tal parece que había que buscar detrás de los muros que parecen ocultar a quienes son apartados de la construcción de la mentada “modernidad”; una falsa promesa si nos aproximamos al contexto del bicentenario, en el que la brecha de la desigualdad se ha manifestado con virulencia. En este sentido, existe una conexión entre la actitud rebelde de Moro y la lectura foucaultiana sobre la locura como una realidad expurgada de la lógica del poder político. Esto se debe a que el filósofo francés, en *Los insensatos* menciona cómo se interna en el manicomio a personas que son diagnosticadas con resultados que no refieren una patología, pero que generan cierto caos en una estructura social-moral, por ejemplo “el hombre más pleitista” o un “espíritu inquieto, depresivo y turbio” (Foucault, pp. 214-215). De estas ideas, surge la pregunta frente al cuestionamiento constante de estas estructuras dictatoriales: ¿Dónde realmente están los locos? César Moro procura atender esta cuestión visitando el Hospital psiquiátrico Víctor Larco Herrera.

El papel de Honorio Delgado, amigo de César Moro

Arturo Jiménez Borja, médico visitante del Hospital Larco Herrera, quien escribió la tesis titulada *Iconografía esquizofrénica* (1938) conoció a César Moro y cuenta del poeta que este “No era enfermo mental ni recibía ningún tratamiento médico. Era amigo del maestro Honorio Delgado” (Jimenez, 2003, p. 1). Jimenez cuenta también que el poeta se interesó por un paciente quien veía figuras en las formas que advertía en el patio del hospital: animales, plantas, personas, entre otros. Este modo de creatividad visual se le denomina científicamente como pareidolia y Moro se detuvo en esta forma expresiva de la siguiente manera: “Moro vio mis largas conversaciones con el paciente y lo intrigó, tanto como lo desconcertó. Así como conocí al poeta, pude compartir horas y horas escuchando al paciente, o leyendo sus

escritos u observando sus muchos y misteriosos dibujos” (Jimenez, 2003, p. 2). Este autor también comenta que Moro empezó a coleccionar los dibujos del paciente, así como a interesarse en los discursos de este: “Yo envidiaba a Moro el tiempo que disponía y el secreto camino que ya ambos recorrían, paciente y poeta, entre las golondrinas del cielo y el piso de cemento del gran patio del manicomio” (Jimenez, p. 3). Esta proximidad era una lectura de fuerzas expresivas divergentes que se contraponían a la prédica indigenista y que el artista asumió como referencia de lectura en un momento de transformaciones serias sobre el destino del país, sin olvidar la exploración estética.

Antes de proseguir, es necesaria una digresión histórica. El Hospital Víctor Larco Herrera pasó de un régimen de administración de religiosas, en el que a los pacientes se les trataba como “endemoniados”, y hasta se les daba de comer carne podrida (prueba del mal uso de los fondos económicos) (NN, 1919, p. 301), a ser un espacio en el que la psiquiatría se expande, tanto a nivel de la práctica médica como de la investigación. Honorio Delgado es parte de la propuesta innovadora del hospital psiquiátrico, ya que promovió el psicoanálisis en el Perú y Latinoamérica, y creó el taller de tecnoterapia desde sus investigaciones en la psicopatología de la expresión. En ese sentido, se adelanta a las aproximaciones teórica de Carl Gustav Jung, porque, hacia 1922, había iniciado sus observaciones acerca de los dibujos de los psicópatas, a quienes estimulaba a pintar, dando ocasión a los pacientes, para expresar sus recuerdos y asociaciones mentales, que ayudarían al médico a desentrañar sus enigmas psicológicos y facilitarían su diagnóstico y recuperación (Fanal, 1960, p. 15).

En los *Anales hospitalarios*, de 1922, Delgado, en su artículo “El dibujo de los psicópatas”, inicia contando una historia de ficción, en el que se propone que el primer dibujante de las cuevas fue un “loco”, un personaje que no tenía orden para llevar alimento a la cueva y a la familia y solo la llevaba cuando

encontraba alimento incidentalmente. A la mujer de este “loco”, la cortejaba un galán que le ofrecía alimento y esta le respondía:

no dudo de que seas muy fuerte, muy valiente y experto en la caza, en la lucha y en el amor, pero no es eso lo que a mí me interesa. Si quieres que te ame, haber haz los dulces ruidos que realiza mi esposo con la garganta; haber, dibuja en la pared de la cueva las mismas lindas figuras que dibuja mi loco. (Delgado, 1922, p. 75)

Delgado utiliza esta especie de parábola arcaica para cuestionar el comportamiento que debería tener el “hombre” en una estructura social “normal” en todos los tiempos, esto en relación directa, o analógica, a la capacidad humana de confrontar y construir lenguaje (sonoro y dibujado). La cierta jocosidad de esta historia colinda con aquel desvío del que hablábamos en torno a los mismos hechos políticos en su practicidad de control frente a la creación como otra forma de experiencia en un plano “domesticado” o de formas demarcadas o territorializadas. El origen del arte y su presencia en los mismos pacientes son la muestra clara de otras vías de comprensión y configuración de la experiencia.



Fig. 2. En: *Fanal*, 1960, p. 12



Fig. 3. Retrato ubicado en la pinacoteca del Museo del Hospital Víctor Larco Herrera. Museóloga Diana Bustamante

Delgado, en consonancia con lo mencionado, define los dibujos de los pacientes, en los que hay “un aspecto de los dibujos de los insanos que tiene conexión con los primeros dibujantes de la humanidad”; es decir, que hay una “revalidación de alegorías y modalidades expresivas que pertenecen a épocas remotas de la evolución humana, a lo que Delgado llama ‘simbolización paleogénica’” (p. 75). El inicio de la construcción del lenguaje, en esencia, es pictográfico. Sumado a ello, la locura y el arte se encontrarían contrapuestas a las formas generales de la política en su origen jerarquizante o tendiente al dictamen de lo correcto e incorrecto. En ese sentido, la orientación de Moro se encontraba acorde con los procesos de exploración estética propios de inicios del siglo XX.

Desde la perspectiva mencionada líneas arriba, Hans Prinzhorn, en *Expresiones de la locura* (1922), estudia los dibujos de los enfermos mentales y su relación con los dibujos de “pueblos primitivos” por la necesidad de generar símbolos (significados) y los divide en tres clases principales (2022, p. 65). El ídolo, la imagen y la efigie. El psiquiatra alemán manifiesta que “Los fundamentos psicológicos del significado simbólico de una imagen sólo pueden explicarse a través de las obras de los pueblos primitivos. El ídolo es el demonio ya que posee poder, la imagen es parte del representado, la efigie es el lugar” (p. 65). Como se podrá observar, en adelante, la mayoría de los dibujos de los pacientes están hechos a tinta, un material que no se puede borrar y que suele manifestar ritmos variados en la línea, así como simbolismos inmediatos, a diferencia de la pintura que se puede trabajar por capas y que tiene una intención artística, emotiva y de carácter variable en el trazo. Estos aspectos del dibujo serán analizados a continuación.

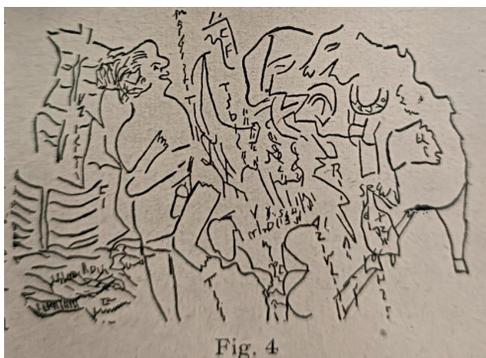


Fig. 4

Fig. 4

En el caso de la imagen titulada por el paciente como *La creación* (fig. 4), Delgado menciona que

se mezcla segmentos de fisonomía y órganos humanos con piezas animales. Se observa líneas directas para la construcción de las figuras y anotaciones de palabras no muy definidas que se entremezclan con la línea del dibujo, parecen tener el mismo ritmo, entre curvas y rectas a manera de una gran tipografía o nuevo lenguaje en correspondencia con el título “La creación”. (Delgado, p. 76, 1922)

Esta mezcla de grafismos se da de manera natural e instintiva, generándose un lenguaje indiferenciado, así como la relación hombre y animal “mágico- religiosa”.

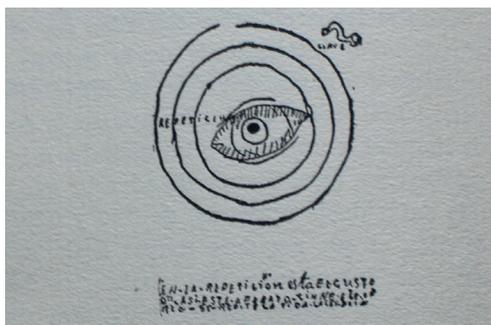


Fig 5.

En la figura 5, según Delgado, se trata de la “representación de la sexualidad masculina por la llave y la otra forma es la representación de los órganos sexuales femeninos” (Delgado 1922) En la leyenda se lee “En la repetición está el gusto... En este aparato se repite la vida, la ley de la existencia” (escrito en la parte inferior del dibujo), pero además el paciente añade de forma oral “Representa el movimiento de la tierra (largo silencio). La evolución que he hecho yo de O... (su tierra natal), desde que vi el fuego hasta aquí; porque hay bastante distancia de allá hasta acá...” (Delgado, 1922, p. 77). A estas figuras, Delgado las llama “delirios colectivos estéticos” y considera que la cuestión sexual “asume caracteres de raro poliformismo” (p. 77). De este modo, surgen nuevas figuras simbólicas, ya que reemplazarían un deseo.

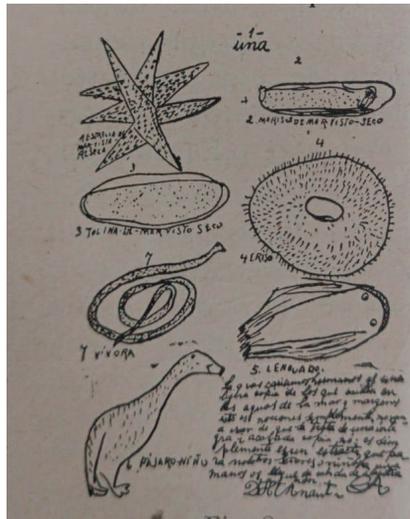


Fig. 6

Por otro lado, en la figura 6 D. M. describe oralmente:

Es una estrella de mar la primera, que la he comido seca y fresca; últimamente trajeron, en un paseo que hicieron.

Cabalmente, en un cajoncito de la plaza encontré una seca que mi madre había puesto ahí con otras cosas, pues es aficionada a las curaciones por brujería. El dos, marisco de mar seco, lo he comido; parecido a este he comido un dulce, que mi padre llevó a casa cuando yo era muy chico. (Delgado, 1922)

Textualmente, describe los elementos dibujados y, además, los enumera. Podemos observar cómo, estos, son síntesis perfecta que permite que identifiquemos de qué trata cada uno de los elementos a través de las formas elegidas: 1. Estrella de mar (puntas) 2. Marisco de mar seco (planitud) 4. Erizo (púas). 5. Vívora (curvas), etc. De este modo D. M. va reconstruyendo sus recuerdos de infancia.

En los tres dibujos a tinta observamos una insistencia en elementos lineales que incluyen la escritura y nos remiten al inicio de la creación (asociada al recuerdo y la infancia), de la vida y de los elementos que la componen. Una mirada primigenia a pesar de ser una época en que la modernidad expandía sus figuras (elementos tecnológicos, arquitectura, etc.). Esto quiere decir que mientras se gestaba la idea de la superación del pasado, no era improbable un recorrido inverso en el mundo de la expresión psiquiátrica que debía ser evaluado como un contrapunto a la mítica de lo moderno. En ese sentido, tanto Delgado como Moro se sitúan en un vértice que no abandonaría un elemento negado en la reconfiguración de la misma ciudad; en este caso, la Lima del centenario con todo lo que esto implica: su poder político y su imaginaria.

Para completar nuestra lectura, creemos importante remitirnos a “La prosa del mundo”, texto en que Foucault explica que a partir de la similitud surgirían las palabras.

Dentro de la amplia sintaxis del mundo, los diferentes seres se ajustan unos a otros; la planta se comunica con la bestia, la tierra con el mar, el hombre con todo lo que lo rodea. La semejanza impone vecindades que, a su vez, ase-

guran semejanzas. El lugar y la similitud se enmarañan: se ve musgo sobre las conchas, plantas en la cornamenta de los ciervos, especie de hierba sobre el rostro de los hombres; y el extraño zoófito yuxtapone, mezclándolas, las propiedades que lo hacen semejante tanto a la planta como al animal. (Foucault, p. 27)

El encuentro con la mezcla y, por ende, con una potencia indiferenciada que discutiría con los planes de la homogenización moderna fueron detalles reconocidos en paralelo por Delgado y Prinzhorn. Más adelante, Foucault será claro al entender que aquellos modos de construcción no desaparecieron o, en todo caso, fueron invisibilizados. En este panorama, se inserta Moro y su conciencia estética junto a su crítica política; una que tomó partido por un lugar específico que volvía a un punto esencial, el de la creación y su recurrencia en un panorama agitado y que, contradictoriamente, construía muros para imposibilitar acciones disidentes. De esta manera, el Indigenismo como fuente de aplanamiento imaginario despachaba la exploración real de la visión indígena y su urgente relación con las decisiones sobre el futuro del país. Moro era muy consciente de esto y no podría considerarse su cercanía con la experiencia hospitalaria como un capricho o una pose de la época o surrealizante.

Los retratos de los pacientes a César Moro

Así como *La creación*, donde hay una toma de consciencia del origen del mundo, así como la comprensión de la práctica creativa, otro tópico que se repite es el dibujo de cabezas en pacientes que oyen voces, como los dibujos de Arturo Madueño, quien infoma lo siguiente: “Cuando dibujo una cabecita es que la providencia me lo ha dicho” (Bustamante y Ascárate, 2018, p. 25). Estos rostros emergen de otros rostros, así como también de, por ejemplo, unos zapatos, lo que nos conduce a pensar que hay una analogía con el andar, el caminar y oír o, en el caso de la cabeza misma, el pensar y oír. La multiplicidad o la fluencia de

la forma es otro de los puntos a destacar en el cuadro de trabajo que nos encontramos desarrollando.



Fig. 7

En los dibujos que Moro conservaba, folio ubicado en el Museo Getty, se encuentran retratos que los pacientes le hicieron y, en ellos, podemos observar trazos continuos, en los que se intenta definir las características esenciales del rostro y postura de Moro. Tenemos el del Señor Enrique, el de Miguel Saldarriaga y el del pintor Dávila.



Fig. 8. Archivo Museo Getty

El retrato y busto realizado por el señor Enrique es un dibujo a lapicero de tinta azul, en el que resaltan los ojos y la mirada emotiva de pestañas largas. Alrededor, hay repeticiones tipográficas e insistencia en las mismas letras y en la parte derecha hay formas geométricas. La repetición es una figura que suelen proyectar los esquizofrénicos (Prinzhorn, 2022, p. 37) y Jimenez Borja, en su texto “Formas simples en los dibujos de los esquizofrénicos”, menciona cómo en soportes cotidianos como libretas, papeles u otros los pacientes insisten en repetir figuras. Desde esta afirmación, nos muestra una lámina, en la cual la sucesión de números va configurando un dibujo por la variedad de tamaño o el número que coloca el paciente al lado de uno u otro más por forma que por sentido o continuidad (1939, p. 50). Por otro lado, como encabezado del retrato coloca “Ciudad presentable” y si asociamos este título al retrato, podemos pensar en la vestimenta formal, un terno, y en la exageración de la figura retórica metonímica de ciudad en reemplazo de persona, grandiosa.



Fig 9 y 10. Archivo Museo Getty

En el segundo retrato de perfil, realizado por Miguel Saldarriaga, un dibujo a lápiz, la firma se ubica en la parte inferior y en la parte superior se logra leer “Es el apuesto galán de

estrella... es la figura de Moro". Por último, el del pintor Dávila parece que se tratara de una copia del anterior o viceversa.

El ser retratado por otros permite observar rasgos predominantes y comprender quiénes somos, porque el retratista capta los detalles del rostro, cabeza y sus gestos. Por ejemplo, cuando alguien posa insistentemente bajo la mirada de distintos dibujantes suele haber una reacción favorable para el retratado en el reconocimiento de sí mismo. Este es un asunto típico de trabajos desarrollados en talleres de pintura, ya que la interpretación de la figura implica una identidad de la mirada que es desplegada por quien es diferente de lo retratado. En los casos que observamos, se puede reconocer versiones de Moro que responderían indirectamente a formas de organización estáticas o altamente jerárquicas. La reafirmación de las versiones o la diferencia es la prima.

El análisis que se realizará a continuación procede de nuestra tesis de maestría, otros textos y ponencias; sin embargo, nos parece pertinente insistir en él, pues contiene elementos y figuras que nos permiten verificar la presencia de César Moro en el taller de tecnoterapia, así como la búsqueda de su identidad a partir del retrato. Habría, entonces, una conjunción estética en la que el poeta ingresaría. Desde este punto de vista, no es raro que Moro recurra a la tinta y realice autorretratos como este:



Fig. 11

Sobre la hoja de un libro de estadística psiquiátrica se deja ver diversos resultados: “Histeria...aliviada, Ps. Maniaco... depresiva... Aliviado, Demencia precoz... Aliviado...” (ver la fig. 37). El rostro de líneas imprecisas se perfila andrógino y de la cabeza emerge un gato negro. En la inscripción que se encuentra debajo de las patas curvas del gato, se puede distinguir el nombre “Cesar”, el cual se completaría con la firma Moro, pero la “a” se asemeja más a una “o” y, al estar “Ces” separado de “or” por la pata curva que hace las veces de apóstrofe, se lee “Ces’or” (fig. 38). Si asumimos el idioma francés, estaríamos frente a la frase: “Esto es oro” y la marca fonética² produce una similitud al nombre “Cesar”³. De este modo, es del gato que emerge de su cabeza de donde, a la vez, emerge su nombre y “el oro”⁴ (Cano, 2017, pp. 55-57).

En 1923, Moro⁵ cambió su nombre para no coincidir con el de su hermano, debido a que los dos eran artistas: “Curiosa es la coincidencia tuya conmigo. La cuestión esa del nombre ha sido siempre para mí una tortura” (Moro, 2015, p. 38), pero este no es el único motivo. Se inicia así el camino para construir una nueva identidad⁶. Se puede considerar para la interpretación de este dibujo el poema “Parque zoológico”, publicado el 25 de enero de 1925 en *El Norte*⁷ de Trujillo. André Coyné comenta este poema como “el parque zoológico del que su abuelo materno era director y al que debía las mejores horas de su infancia” (Coyné, 2003, p. 281). En el poema, se lee lo siguiente “Aquí está el gato negro / hierático guardián / de la jaula de los asesinatos / El sádico y profundo / gato negro / El faraónico conocedor del bien y del mal/ ‘EL GRITA LA MALDICION FINAL!’” ([sic.] Moro, 2016, p. 42). (En: Cano, 2017, pp. 55-57)

De acuerdo con ello, podemos considerar al gato negro como un símbolo del recuerdo de infancia de Moro, pues al brotar de su cabeza en el dibujo, similar a los rostros que brotan de los dibujos del paciente Arturo Madueño, puede comprenderse como una voz animal. Lo que otorgaría la cercanía con el arte esquizofrénico sería que el origen abre la posibilidad de la identidad y a su vez el reconocimiento de una realidad múltiple

y continúa llena de asociaciones marcadas por la continuidad de la línea. No solo la búsqueda del origen, de esta manera, sería una respuesta al plano político estético, sino que además la misma búsqueda de la identidad sería un contrapeso para la imposición identitaria propuesta por el indigenismo como extensión del plan político de la época.

Es posible relacionar, también, un poema escrito en 1924 titulado “Infancia”⁸, pero publicado originalmente en la revista *Amauta* cuatro años después. En sus versos, la infancia es presentada como un periodo de libertad y crecimiento propio del alma que desborda la existencia entera de la voz poética: “Como el viento en su canción desesperada / como los pájaros del viento / de agudos picos, / salvaje alegre ingenua / mi alma galopa / sobre la cuerda tensa del pensamiento mío”.

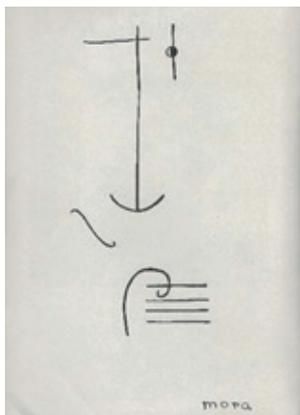


Fig. 12

En este otro retrato de Moro, el cual se asemeja al de la figura 11, realiza una síntesis, en la que el rostro se vuelve una figura irreconocible, pero que, a la vez, nos muestra nuevos simbolismos para cada parte. Nacen nuevas figuras para pensar el retrato. Las líneas se densifican en significado, a pesar de su minimalización.

En paralelo, podemos guiarnos del texto “Psicopatología de la expresión”, en el que Delgado explica un retrato de 1933

de un pintor esquizofrénico en el que haya límites difusos y en el que encuentra una evolución doblemente favorable. Además, nos cuenta acerca del pensamiento del paciente con su producción artística:

Este no concebía al artista sin que obre en su concepción y su producción una fuerza creadora, directa, exclusiva. Se rebelaba contra los moldes de escuela, cuya influencia consideraba deprimente y esclavizante, declarándose partidario de seguir su inspiración personal, al margen de los cánones establecidos. (Delgado, 1966, p. 3)

Por otro lado, Prinzhorn afirmaba que los esquizofrénicos son más productivos en el dibujo que otros pacientes psiquiátricos. Es así que, en aquella época, resultaba un campo interesante de explorar, debido a que “En las imágenes se reconocen algunos síntomas típicos... por ejemplo estereotipos, cuando el mismo motivo se repite varias veces; contaminación o mezcla, como un cuerpo de animal con cabeza humana o al revés” (Prinzhorn, p. 37, 2022). Es posible afirmar que la crítica contra un sistema rígido es consecuencia de la exploración del sentido en flujo del esquizofrénico y que se puede detectar en el arte. En este caso, la construcción de los rostros no tiene que ver con la definición industrial, sino con la singularidad de su manifestación.



Siguiendo con nuestra idea, podemos observar el énfasis en el dibujo de la cabeza y retratos realizados por los pacientes a quienes tenían alrededor como los doctores, las enfermeras y entre ellos mismos.



Vale mencionar la exposición colectiva que organiza Moro en 1935, junto a artistas chilenos que antes Vicente Huidobro había promovido. En esta exposición, Moro presenta 38 obras entre dibujos y pinturas, en la que el título de estas, en algunos casos, se trata de poemas o frases largas. Muchas de estas imágenes están conectadas al aprendizaje en el Hospital Victor Larco Herrera. Sumado a ello, al abrir el catálogo nos cruzaremos con su posición frente a la escena artística local. Hay, pues, una juntura ineludible entre lo estético, lo político, la locura y lo crítico como consecuencia de estos enlaces poco valorados o reconocidos. Moro escribe al respecto:

Esta exposición muestra; sin embargo, tal cual es, por primera vez en el Perú, una colección, sin elección de obras destinadas a provocar el desprecio y la cólera de las gentes que despreciamos y que detestamos. No tenemos el deseo ni la sospecha de gustar; sabemos que no estamos sino con nosotros mismos o con aquellos que quisieran hacernos creer que están a nuestro lado, pero no hay que temer: los sabremos desenmascarar a su debido tiempo. Del otro

lado están los zumbones, los astutos, los sabios, los perros guardianes, los artistas, los profesionales de los vernissages, etc.



fig. Pinturas de Moro

Por otro lado, los retratos que presenta en la exposición nos remiten a los elaborados por los pacientes, una de las características, por ejemplo, es no trabajar la luz que rebota en la pupila, la que usualmente indica el estar en este mundo, a diferencia de que al suprimirla nos indica el mirar hacia adentro, la mirada vacía, desconectada de toda situación real, inmobilizada, el no reconocerse en ese mundo exterior. Importante destacar que un año antes de la exposición en “Los anteojos de azufre” Moro escribe su decepción con el Perú: “Hacia 1925 y en el Perú las ideas sobre la vida, el arte, el amor; La Poesía eran cuantiosamente fáciles, improvisadas, bucólico-líricas y apresuradas” Luego continua: “Para mejor decirlo, la sola poesía entre nosotros está en la producción borrascosa y esporádica: textos, objetos, cuadros de los alienados, en el Hospital Victor Larco Herrera. Luego por libertar, como la que sin sospecharse a sí misma cruzamos en la calle” (Moro, 1934). Su punto de referencia no es romantizado ni idealizado, sino asumido como un lugar de resistencia; sin exagerar, un lugar epistémico.

Luego de la exposición, y en concordancia con nuestra lectura, Moro sería exiliado a México (1938 – 1948) en el gobierno militar de Benavides de quien en el boletín CADRE (Comité de

amigos de los defensores de la República española) se escribiera “Benavides estrangula la cultura y el pensamiento”. No puede ser más coherente todo este proceso de búsquedas y discusiones altamente beligerantes, las cuales consideramos que eran necesarias en su momento específico.



Notas

- Según Klarén, “las inversiones directas estadounidenses y británicas en el Perú se elevaron de \$161 a \$209 millones. Hacia 1930, la participación de los EE.UU. en estas inversiones era de \$143 millones, el ochenta por ciento de las cuales eran en minería y petróleo” (2004, p. 301).
- En una carta a su hermano, Cesar Moro escribe acerca de su nuevo nombre: “No sé qué te parecerá el nombre, a mí me suena bien, es eufónico” (Moro, 2015, p. 38). La eufonía es un efecto acústico agradable que resulta de la combinación de sonidos en una palabra o en una frase.
- Cabe resaltar que Moro tenía conocimiento del idioma francés, ya que estudió en el Colegio jesuita de la Inmaculada y en un momento posterior “solo conserva buen recuerdo de las clases de francés; en lo demás: conflictos” (Coyné, 1958, p. 6).
- Moro menciona su cambio de nombre porque es eufónico, podríamos decir también que el nombre Cesar Moro obedece a la fonética de “ces’ amour”, en traducción al español “el amor”. Esto claro, sin ser exactos con el idioma francés por ser una referencia fonética.
- De Alfredo Quizpez Asin a César Moro.

- 6 Se podría tomar como la aceptación de su homosexualidad a través de este dibujo y el cambio de nombre.
- 7 Revista fundada en Trujillo en 1923, “vocero de tendencias radicales” (Buntix y Wuffarden, 2003, p. 305).
- 8 Como el viento en su canción desesperada / como los pájaros del viento / de agudos picos, / salvaje alegre ingenua / mi alma galopa / sobre la cuerda tensa del pensamiento mío. / Como el fuego en la canción ardiente de la llama / como las lenguas innumerables del deseo / alegre roja ingenua / mi alma se adiestra / para la fiesta numerosa del pensamiento mío / Como la muerte, sorda, muerta, cobra, / como los búhos de la muerte / en el plafond del cielo, / cinica astuta muerta / mi alma se sube a los retablos / para la mítica renovación del pensamiento mío (Moro, 2016, p. 29). Publicado originalmente en *Amauta* (abril de 1928, N° 14, año 3, p. 30).

Referencias bibliográficas

- Anónimo. (1919, abril 12). La reforma del Asilo Colonia de alienados. *Variedades*, XV, N° 580, pp. 300-303.
- Anónimo. (1930, enero 18). Homenaje indígena al presidente de la República. *La prensa*, p 1.
- Anónimo. (1960). Honorio Delgado, Humanista del nuevo mundo. *Fanal*. Vol. XV, N° 56. pp. 10-16.
- Bustamante, D. et Ascárate, L. (2018). *Amentes*. HVLH.
- Delgado, H., y Valdizan, H. (ed.). (1918-1924). *Revista de psiquiatría y disciplinas conexas*. Lima: Hospital Víctor Larco Herrera.
- Delgado, H. (1918). El psicoanálisis en sus aplicaciones extrapsíquicas. En: *Revista de psiquiatría y disciplinas conexas*. Octubre, Año 1, N° 2, pp. 78-111. Lima: HVLH.
- Delgado, H. (1922). El dibujo de los psicópatas. *Anales hospitalarios*. Hospital Víctor Larco Herrera.
- Delgado, H. (1958). Pintura de esquizofrénicos. *Archivos de criminología, neuro-psiquiatría y disciplinas conexas*. Vol. VI, N° 21. Enero – Marz, pp. 3-24.
- Delgado, H. (1992, abril). Documentos psicoanalíticos. *Revista de psiquiatría y disciplinas conexas*, Vol. IV, N° 2, pp. 128-137.
- Delgado, H. (1966). *Psicopatología de la expresión*. Sandoz

- Di Franco, C. (2016). *Un palacio para el presidente: El salón Ayacucho (1924) identidad y nación en el mecenazgo artístico de Augusto B. Leguía*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Foucault, M. (2020). *Historia de la locura en la época clásica*. FCE
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI.
- Jimenez, A. (1939). Formas simples en el dibujo de los esquizofrénicos. *Revista Tres*.
- Jimenez, A. (2003). Un recuerdo de César Moro. *Revista Ensueño indescifrable*.
- Klaren, P. (2004). *Nación y Sociedad en la Historia del Perú*. Lima: IEP.
- Majluf, N., y Wuffarden, L (ed.). (2013). *Sabogal*. Lima: MALI.
- Moro, C. y Westphalen, E. A. (1939). *El uso de la palabra*. Lima.
- Prinzhorn, H. (2022). *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*. Madrid: Cátedra.
- Saldaña, A. (2018). *La historia nacional en la pintura de Juan Lepiani*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Arte]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.
- Tord, L. (1978). *El indio en los ensayistas peruanos 1848-1948*. Lima: Editoriales Unidas.
- Vildoso, I. (17 set 2016). *Juan Javier Salazar / El último cuarto de siglo*. <https://www.youtube.com/watch?v=pIXsvxS2foo>
- Wuffarden, L. (2014). Notas sobre ideas e instituciones artísticas en el Perú del siglo XX. *Arte Moderno*. Lima: MALI.