

Las vanguardias de principio del siglo XX



SEPTIEMBRE - 2011

Índice

• **Laura Oteros Rodríguez**

LA ESTÉTICA DE MIRÓ, MÁS ALLÁ DE LOS GÉNEROS Y DE LAS POÉTICAS
VANGUARDISTAS

3

• **Ricardo Iván Paredes Palacios**

JOSÉ MARÍA EGUREN O EL CREADOR GÓTICO EXTRAVIADO EN EL
SUBTRÓPICO AMERICANO DEL SIGLO XX

9

• **Laura Oteros Rodríguez**

HUMOR E IMAGEN EN RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

16

Radiografías

• **Dolores Loaiza**

FUERA DEL PARAÍSO

23

Entrevista a Edmundo Paz Soldán

27



La estética de Miró, más allá de los géneros y de las poéticas vanguardistas

-Laura Oteros Rodríguez-

En el convulso mundo de las ideas estéticas de principios del siglo XX hubo una serie de escritores cuya obra literaria no ha podido fácilmente encontrar una clasificación satisfactoria. En este sentido, muchos escritores comúnmente tildados de novecentistas como Valle-Inclán, Ortega, D'Ors, Pérez de Ayala y, por supuesto, Gabriel Miró, se han agrupado –sin tener rasgos en común– por distanciarse notablemente del Modernismo poético en que se gestaron.

Las cerezas del cementerio (1910) es un claro ejemplo de novela de plenitud literaria cuyo escritor se dejó influenciar palpablemente por el impresionismo sensorial de las Vanguardias, pero en el que también oímos claros ecos de la *Biblia* o *Don Quijote* en mezcla con mitología pagana y filosofía nietzscheana, además de misticismo y simbolismo decadentista, esto sí, procedente directamente del Modernismo. Este palimpsesto da a entender la concepción polifónica de la literatura en Miró, que abarca diferentes tiempos y autores.

Es, no obstante, ese vuelco hacia lo bello y lo sensual lo que más destaca en su prosa –que de tan poética resulta ser un híbrido con formas de poesía novelada, como se verá más adelante– con lo cual se convierte así en uno de los novelistas más sensoriales de todo el siglo. Estas fuertes y estéticas impresiones que el hipersensible protagonista Félix Valdivia sufre a causa del amor sitúan a Gabriel Miró en los derroteros de un Modernismo que se está creando una propia válvula de escape porque ya no es funcional. ¿Neomodernismo quizá...?

Es fácilmente detectable este esteticismo sobre todo a la hora de pintar los paisajes por los que circulan sus personajes. La novela se desarrolla en una suerte de arcadía bucólica llena de una Naturaleza exuberante y sensual que actúa estructuralmente como un motivo más a partir del cual se desarrolla la acción. Como en la poesía renacentista de Garcilaso de la Vega, vemos la Naturaleza como un

microcosmos de la cual, a partir del contacto de los personajes con ella, surge esa sensación que va mucho más allá del simple impresionismo. Así lo explica Jorge Guillén: «A Miró le impulsa hacia la materia esa “adivinación sensitiva de que están imantadas las vidas primorosas”. Él sabe lo hondo y magnífico de la sensación de las cosas. Sensación [...] que puede ser trascendente. Ahí está la llamada Naturaleza, o dicho a lo pictórico, el paisaje.» [Guillén, 1969:153]

Se entiende, pues, que el halo reflexivo que se desprende de la contemplación estética tiene que ver con un paisaje más espiritual que verosímil. Por eso continúa diciendo acertadamente Guillén que lo que hace Miró no es descripción, sino creación: “Más bien creación lírica, mucho más que simple expresión de experiencia. [...] La expresión plena asciende hasta el nivel de la creación, más rica que su manantial. [Es][...] contemplación creadora”. [Guillén, 1969: 167]

Mas este escenario en ocasiones bucólico, y en el que se respira inicialmente un *locus amoenus* muy simbólico, se va enrareciendo al entrar en escena los personajes y sus conflictos; que es, por otro lado, lo que interesa para el desarrollo de la trama de esta novela.

No en vano habla el poeta de “lenguaje suficiente” en su ensayo, pues a diferencia de lo que ocurre con la poesía mística –que, incapaz de verbalizar el mundo contemplativo recurre a imágenes concatenadas de la realidad y la tradición que sugieren otro plano más lo que el mismo Guillén ha sonido tierno paladeado.” Es espiritual que, sin embargo, ha inefabilidad. La lengua utilizada más adelante, en la herramienta más profunda: “El sonido ininteligible es descubrimiento a la vez que forma: Descubrimiento de un mundo a través de la palabra verbal. En el lenguaje ve nuestro lírico la profundidad máxima.” [Guillén, 1969:147-149]



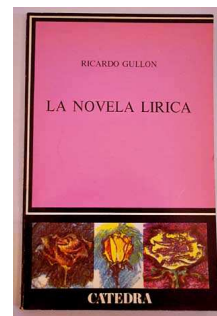
espiritual– lo que hace Miró es descrito así: “un contorno de decir, se trata de una expresión superado el obstáculo de la se convierte, tal y como explica encargada de revelar la realidad

De un “no sé qué que quedan balbuciendo” se pasa a un lenguaje rico, muy expresivo y, en definitiva, “suficiente” o “creativo” de una realidad que se nos muestra a través de los sentidos y los sentimientos plasmados en el papel. Quizá por esta misma razón Salinas también compara este lenguaje con otro de los grandes poetas españoles de todos los tiempos y que fue, además, el mayor magisterio de toda la primera etapa de la generación del 27: Góngora.

La función estructural de esta exuberancia de belleza –tanto en imagen como en expresión– radica en la voluntad del autor de presentar ante el lector una realidad contemplada desde el punto de vista de la sensibilidad poética. Este es el tema de Miró: el mundo como concepción estética. Y a partir de aquí se desarrollan las consecuencias dramáticas, que en este caso consisten en el enfrentamiento de esta sensibilidad aquí personificada en Félix con una realidad pedestre y grotesca. Vemos en Miró, por lo tanto, una tensión entre lo bello y lo antiestético, entre el Bien y el Mal, entre la imaginativa y la realidad.

Lo que ocurre en este tipo de novelas, y por eso Ricardo Gullón la ha incluido dentro del rótulo de “novela lírica”, es que predomina la emoción –estética– por encima de la acción. Se trata de un esteticismo con garras, una crítica “a lo bello” que lucha contra la sociedad y el realismo decimonónico, de igual manera que hacía Valle-Inclán con su teatro, y lo hace utilizando un lenguaje tan altamente poético que la novela se acerca al poema novelado.

Esta poca verosimilitud mimética de la que hablamos obliga a darnos cuenta de que la obra se sustenta a partir de otros mecanismos que no son los propios de las novelas de tendencias más realistas que se escribían por esos años: sobre todo impresiones, sensaciones y emociones. Se rompe así, en cierta medida, el desarrollo lógico de la intriga. Por eso una parte de la crítica, como por ejemplo Joaquín Casaldueiro, ha caído en llamarla “cubista”. Pero quizá es más feliz la expresión “novela lírica” en tanto que, si bien percibimos:



una textura de adjetivación insólita, la ligereza del toque, el predominio de la imagen, la asociación de sensaciones discontinuas, la percepción de lo recóndito como vinculado a lo visible y la temporalidad en que presente y pasado se funden en el momento... [Gullón, 1984]

Lo más importante es que todas estas características formales, que se desarrollarán y ejemplificarán, se ven supeditadas a un nivel más profundo de contenido: la “revelación” espiritual o poética que lleva a cabo el protagonista al contemplar la “realidad” así descrita.

Este fragmento que pertenece al primer capítulo de la obra es muy representativo de todo esto:

- ¡Temblaba usted de frío!

- De frío, no. Temblé porque sin apurarme con tristezas o melancolías de poeta, que no soy, se me mezclan muy raros pensamientos. En cada faceta de luz de las aguas miraba o se me aparecía un rostro, una cabeza de mujer ahogada... ¿No habrá sucedido aquí algún naufragio? ¿Verdad? ¡Se imagina, ve usted los náufragos tendidos entre el mar, mirándonos con ojos devorados, mirándonos!

Ellos, Félix y Beatriz, fueron los que se miraron ahincadamente. Después, al separarse para bajar a su cámara, donde Julia ya estaba recogida, balbució:

- ¡Es usted lo mismo que cuando era pequeño! [Miró, 1991: 101]

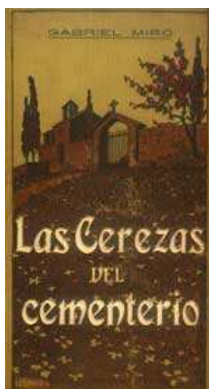
Por un lado, se nos presenta un Félix hiperestésico capaz de interpretar la realidad observada en la clave estética que a su ingenio le parece o le conviene. En este momento está Félix con su recién encontrada amiga Beatriz en el barco del señor Ripoll. Después de haber mantenido con él un pequeño debate enriquecedor sobre la fiereza de los atunes y de los seres humanos, se encuentra el protagonista más estremecido que nunca –de ahí que Beatriz exclame que está temblando de frío– por la contemplación de ese espacio siempre tan poético que es el mar.

Sugestionado por sus pensamientos, decía, ahora Félix interpreta lo que ve –las aguas negras del mar en la noche– en clave dramática. Imagina toda una historia a través de una imagen. Vemos una fuga imaginativa en la mente del personaje y cómo su autor es capaz de profundizar y crear un espacio poético ficticio a partir de imágenes que provienen directamente del subconsciente. Nos recuerda el método rememorativo de Proust, técnica, por otro lado, muy utilizada por los ya mencionados cubistas y, sobre todo, por los surrealistas. Pero más allá de observar una estética surrealista aquí, más bien vemos una escena muy simbólica que entronca con la tradicional revelación sanjuanista del “contacto con lo divino”.

Aquí Beatriz no es que vea la cara del amado; pero sí se queda “balbuciendo” textualmente al contemplar la cara de Félix en torno al mar. Es este momento, además, un momento de reconocimiento, ya que a partir de esta anécdota “creativa o imaginativa” es cuando Beatriz decide re-presentarse como una vieja amiga del pasado (su madrina). Esta imagen, pues, además de ejemplificar el estilo lírico de Miró y de dialogar con la tradición sirve también a la trama estructural como núcleo de acción a partir del cual el protagonista irá descubriendo y entretejiendo la tragedia que acabará con su vida. Al final de este capítulo, además, descubrirá la relación que hubo entre Beatriz y su tío Guillermo, y esto sucederá rememorando otra vez la imagen sugestionadora del mar:

- ¡Que no es usted como en el mar! ¡y me da rabia y lástima! ¡Y me voy!

[...] - ¡Es tan violento, tan inquieto, tan criatura como su tío Guillermo! [Miró, 1991:106]



Por otro lado, y aunque ya desde la primera línea de la novela se nos invoca a un Félix místico y contemplativo rodeado de símbolos estéticos –“Desde el primer puente del buque contemplaba Félix la lenta ascensión de la luna, luna enorme, ancha y encendida como el llameante rueda de un horno.”– en esta otra descripción vemos la figura de un protagonista que observa lo exterior haciéndolo pasar por un filtro sensitivo subjetivísimo que nos hace pensar directamente en el temperamento poético que Miró ha asentado en su personaje.

Diríase que hace de Félix la conciencia que traduce o proyecta la realidad de la novela mediante la descripción del personaje o a través de la representación de ambientes cargados de simbolismo en los que él actúa:

Quedóse Félix bajo el techo de olorosas higueras que cernían dulcemente la luz, y sin propósito de examen se recreaba comparando las figuras del precioso dúo femenino. Se imaginaba un príncipe, puesto por eficacia de brujería en este jardín de encanto, gozador de inocentes caricias de hadas buenas, y que luego salía del gustoso cautiverio para mejor comprender estas delicias y desear la tarde, que lo volvía al infantil hechizo. [...] Beatriz prefería los vestidos que la ceñían suavemente, y su cuerpo tentaba por su gentilísima opulencia y contenía el más lascivo pensamiento por sus actitudes de castidad y señorío. [Miró, 1991: 112]

Vemos esa tendencia impresionista-modernista sensorial de describir olores y luces con ese tono decadentista o sombrío tan finisecular al introducir la idea de la “brujería en el jardín de encanto” o “hechizo”. También se mezclan aquí muchos sentimientos y sensaciones: el erotismo, el señorío, el cautiverio... que apuntan a razones más hondas y dramáticas que harán desarrollar el conflicto más adelante.

Otro ejemplo más para observar esta riqueza plástica, así como el uso de imágenes sensoriales que se agrupan en escenas donde se funde la reflexión con la rememoración y el esteticismo es la de la unión de los amantes, que, como dice Casaldueiro: “La sensualidad se sitúa en un nivel espiritual, que no disminuye en nada la belleza puramente táctil y olfativa, visual y gustativa, la belleza térmica y muscular... En la totalidad de Miró están frente a frente la brutalidad física y moral y la Caritas: belleza y amor” [Guillén, 1969: 155]:

Félix miró todo el firmamento. La pureza, el silencio, la magnitud de la noche, le traspasaban hasta lo más recóndito de su corazón, que sentía recibir un bautismo de santidad. Volviese doña Beatriz, y la vio bañada de los colores de la luna derramada en los divanes. Abrió las vidrieras, y apareció religiosamente la azulada palidez del espacio. Los fastuosos colores que vestían a la mujer se deshicieron, y quedó vestida de luz y blancura nupcial. Entonces los brazos de Félix la ciñeron. Parecióle que estaban en el templo solitario de un astro, alumbrado suavemente para ellos. Y tuvo la divina sensación de que abrazaba un alma desnuda, alma hecha de luna y de jazmines [Miró, 1991: 141]

Este fragmento muestra perfectamente cómo toda la configuración artística está en manos de Félix, el trasunto del poeta capaz de ser personaje a la vez que actor situado en un espacio que él mismo recrea apoyándose levemente en lo real para después lanzarse al vuelo de lo lírico.

Podríamos poner muchísimos ejemplos más de estas imágenes estéticamente cinceladas en la prosa poética de Miró, sobre todo cuando se trata de un sentimiento o una sensación de Félix. Pero, a decir verdad, cualquier descripción al azar que leyéramos de este libro sería ya un claro ejemplo de esta estética que no es modernista ni tampoco es vanguardista. Sea como fuere, hay que afirmar rotundamente la calidad pictórica y sensorial de la prosa poética mironiana, que en *Las Cerezas* ha sido bellamente enlazada con una trama de tragedia clásica que trasciende el tiempo y el espacio y nos hace llegar, de la mano de Félix, a temas de los más hondos y profundos que cualquier género pueda tocar: el amor, la enfermedad y la muerte.

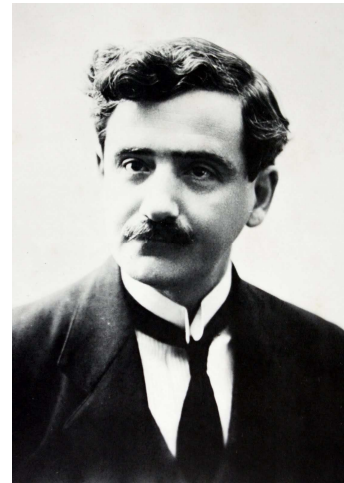
Bibliografía

GUILLÉN, Jorge. “Lenguaje suficiente: Gabriel Miró” en *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza editorial, 1969.

GULLÓN, Ricardo. *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984.

MIRÓ, Gabriel. *Las cerezas del cementerio*, edición de Miguel Ángel Lozano, ed. Taurus, Madrid, 1991.

José María Eguren o el creador gótico extraviado en el subtrópico americano del siglo XX



-Ricardo Iván Paredes Palacios-

La pintura es poesía silenciosa, y la poesía
es pintar con el regalo de la palabra.
[Simónides de Ceos]

¿Posmodernista? ¿Parnasiano? ¿Simbolista? ¿Surrealista? ¿Creacionista? Innovador e inclasificable. Desde estos términos parten los analistas en busca de categorizar la obra del poeta peruano José María Eguren (1874-1942), a quien la crítica internacional le atribuye el haber ejercido una influencia gravitante en César Vallejo (1892-1938). Estamos ante un personaje *sui generis*, silencioso, de frágil apariencia y de vigorosa creación –literato, periodista, fotógrafo, pintor e inventor de una cámara fotográfica del tamaño de un corcho, cuyas instantáneas tenían forma ovalada–. La publicación de *Simbólicas* (1911), hace exactamente un siglo, significó el inicio de la poesía vanguardista en el Perú y en los países andinos, lo cual desencadenó que el romanticismo y el modernismo (corrientes imperantes en la época) pasen a un segundo plano.

La poética de Eguren está directamente ligada a la exaltación del arte pictórico de las imágenes en movimiento y del lenguaje musicalizado, factores que se complementan con la escenificación de un universo medieval, extraído del imaginario infantil y de los enigmas oníricos. El poeta limeño hace algunas precisiones acerca de su trabajo: “La poesía es música, colorido e imagen; arte inmediato cuanto funde estos valores en un solo movimiento.” [Eguren 1959: 62]

José María Eguren, quien desempeñaba al mismo tiempo los oficios de acuarelista y de poeta, configura sus bocetos literarios bajo la inédita huella de la arquitectura y la pintura gótica y le añade los conceptos vanguardistas de Pablo Picasso, Salvador Dalí,

Giorgio Chirico y de Max Ernst. A través de las palabras, diseña figuras y les agrega colores sugestivos, que producen una sucesión de elementos estéticos que actúan en conjunto. Es decir, logra un proceso estructural en que cada poema es como un cuadro acabado, cuyas partes están interrelacionadas. He aquí “Los reyes rojos”, uno de sus versos más célebres y donde la policromía se hace explícita en su configuración:

Desde la aurora
combaten dos reyes rojos,
con lanza de oro.

Por verde bosque
y en los purpurinos cerros
vibra su ceño.

Falcones reyes
batallan en lejanías
de oro azulinas.

Por la luz cadmio,
airadas se ven pequeñas
sus formas negras.

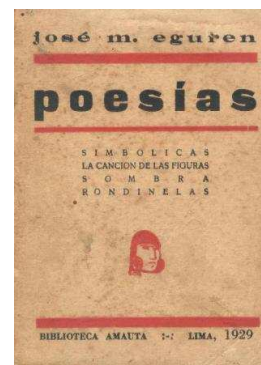
Viene la noche
y firmes combaten foscos
los reyes rojos. [Eguren, 1957:33]

A través del método compositivo del literato se observa que la imagen está por encima del significado. El poeta concilia el diseño (planos, líneas, figuras geométricas, cóncavas y convexas) con los matices cromáticos (niveles de luminosidad u oscuridad). Un ejemplo, “Canción cubista” del libro *Rondinelas* editado en 1929:

Alameda de rectángulos azules.
La torre alegre
del dandy.
Vuelan
mariposas fotos.

el rascacielos
un gallo negro de papel
saluda la noche.

Más allá de Hollywood,
en tiniebla distante
la ciudad luminosa
de los obeliscos
de nácar.



En

En la niebla
la garzona
estrangula un fantasma. [Eguren, 2008: 253]

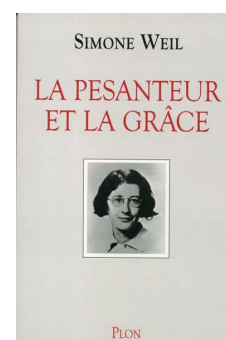
Los versos de José María Eguren expresan la sensación de movilidad acelerada a través de una secuencia de acciones de euforia progresiva. Existe el tránsito de figuras (“La torre alegre del dandy”, “mariposas fotos”, “un gallo negro de papel”, “la garzona” y “un fantasma”) por escenarios cambiantes (“Alameda”, “el rascacielos”, “Más allá de Hollywood”, “la ciudad luminosa de los obeliscos nácar” y “la niebla”. Al igual que otros creadores vanguardistas, Eguren está fascinado con el lenguaje cinematográfico. Simultáneamente, dota de musicalidad a su creación: el arte de combinar sonidos y silencios, bajo los parámetros de la melodía, la armonía y el ritmo. La impronta de Chopin, Schumann, Debussy, Fauré y Mendelsohn se hace presente en la producción egureniana. He aquí un extracto del poema “El Duque”:

Los magnates postradores
aduladores
al suelo el penacho inclinan
los corvados, los bisiestos
dan sus gestos, sus gestos, sus gestos;
y la turba melenuda
estornuda, estornuda, estornuda. [Eguren, 1957:18]

A través de su colección de ensayos y apuntes, denominados *Motivos estéticos* y publicados de forma póstuma en 1959, Eguren hace hincapié en la importancia de la música en su cosmos estético:

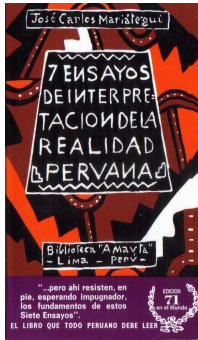
La música es idioma que el hombre posee marginalmente, sin comprenderlo en su totalidad, como las aves imitadoras respecto a las palabras. La música en primer lugar es humana. La naturaleza la ofrece elemental y fragmentariamente, a veces integral como los bajos de las olas que acompañan los cantos del playero. El sonido es una forma como lo es el color. El paisaje es un compuesto de silencio y de luz; es un misterio extensivo... [Eguren, 1959:49]

El universo plasmado por vate peruano está desconectado totalmente de la realidad. La voz poética no narra ni explica sucesos concretos, sino que sugiere ambientes irreales cargados de significados subjetivos. Queda claro que el autor no pretende transmitir preceptos políticos, ideológicos o morales. Simone Weil, en *La pesanteur et la grâce* (1942) se refiere al concepto de



descreación. Explica que se trata del proceso de desplazamiento de lo creado a lo no-creado, mientras que la destrucción consiste en dar el paso de lo creado a la nada. En este sentido, Simone Weil atribuye la creación de la naturaleza a lo divino y la descreación a un acto humano. En la obra de Eguren, lo segundo se manifiesta a través de la muerte del yo y la concepción de un universo imaginario que no corresponde con su realidad concreta (Lima a comienzos del siglo XX). En este vacío y abstracción radica la plenitud de la poética egureniana.

Al respecto, José Carlos Mariátegui (1894-1930) en las páginas de *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana-El Proceso de la Literatura* (1928) comenta la obra del vate limeño:



Eguren desciende del Medio Evo. Es un eco puro -extraviado en el trópico americano- del Occidente medioeval. No procede de la España morisca sino de la España gótica. No tiene nada de árabe en su temperamento ni en su espíritu. Ni siquiera tiene mucho de latino. Sus gustos son un poco nórdicos. Pálido personaje de Van Dyck, su poesía se puebla a veces de imágenes y reminiscencias flamencas y germanas [...] Su fantasía bizarra tiene un parentesco característico con la de los decoradores de las catedrales góticas en su afición a lo grotesco. El genio infantil de Eguren se divierte en lo grotesco, finamente estilizado con gusto prerrenacentista. [1979: 196-197]

Dos infantes oblongos deliran
y al cielo levantan sus rápidas manos
y dos rubias gigantes suspiran
y el coro preludian cretinos ancianos.

Y al dulzor de virgíneas camelias
va en pos del cortejo la banda macrovia
y rígidas, fuertes, las tías Adalias,
y luego cojeando, cojeando la novia¹. [Eguren, 2008:63]

¿Creacionismo? El historiador y crítico peruano Jorge Basadre (1903-1980), en sus artículos que aparecen en *Equivocaciones. Ensayos sobre literatura penúltima* de 1928, considera que existen cuatro elementos distintivos en la poesía de José María Eguren: el lirismo de raigambre romántica, el paisajismo, el simbolismo y el creacionismo². “La niña de la lámpara azul” (incluida en *La canción de las figuras*, 1916) reúne estas características:

¹ El fragmento corresponde al poema “Las Bodas Vienesas”.

² Cuando Basadre habla del creacionismo de Eguren, no se refiere a la corriente que encabezaba Vicente Huidobro, sino al empleo de imágenes que no tiene un directo correlato con el mundo real.

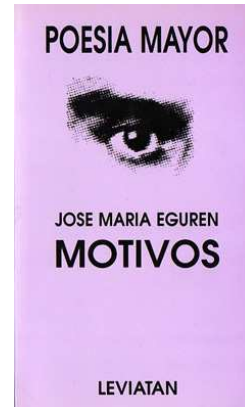
En el pasadizo nebuloso
cual mágico sueño de Estambul,
su perfil presenta destelloso
la niña de la lámpara azul.

Ágil y risueña se insinúa,
y su llama seductora brilla,
tiembla en su cabello la garúa
de la playa de la maravilla.

Con voz infantil y melodiosa
en fresco aroma de abedul,
habla de una vida milagrosa
la niña de la lámpara azul.

Con cálidos ojos de dulzura
y besos de amor matutino,
me ofrece la bella criatura
un mágico y celeste camino.

De encantación en un derroche,
hiende leda, vaporoso tul;
y me guía a través de la noche
la niña de la lámpara azul. [Eguren, 2008: 107]



Al final de su ensayo, Basadre compara a José María Eguren con otro hombre de letras difícil de catalogar: César Vallejo (1892-1937). Manifiesta que Eguren es un poeta más aristocrático que Vallejo. El primero expresa un mundo de imaginería, en cambio, el segundo refleja la condición humana y las vicisitudes de la vida real. Las estrofas de Eguren, según Basadre, dan la sensación de ser obras absolutamente acabadas, mientras que los de Vallejo transmiten la sensación de un fracaso y dolor permanente.

Por su parte, Mariátegui encuentra impreciso calificar a Eguren únicamente como un exponente temático de la infancia. Sostiene que el autor no depende de influencias ni de sugerencias literarias porque su creación tiene sus raíces en su propia alma de poeta. Insiste en que la obra de Eguren es la prolongación de su niñez, ya que conserva la ingenuidad y la *rêverie* del niño: “Por eso su poesía es una visión tan virginal de las cosas. En sus ojos deslumbrados de infante, está la explicación total del milagro.” [Mariátegui, 1979: 193] César Vallejo se alimenta de esta percepción del mundo infantil (las palabras, la fantasía, los sueños y los juegos). Aunque el creador de *Los heraldos negros* (1918) le agrega una elevada dosis de ternura y melancolía familiar, característica de la idiosincrasia andina:

Mi padre duerme. Su semblante augusto
figura un apacible corazón;
está ahora tan dulce...
si hay algo en él de amargo, seré yo.³ [Vallejo, 1999:90]

A través de la obra más inclasificable de César Vallejo, *Trilce* (1922), se acentúa el retorno a la infancia y las sensaciones fantasmagóricas y claustrofóbicas, así como las preocupaciones metafísicas. El poeta de Santiago de Chuco toma como punto de partida la atmósfera egureniana y va más allá de lo canónico con la finalidad de romper todos los esquemas de la poesía en lengua castellana:

II
TIEMPO TIEMPO.
Mediodía estancado entre relentes.
Bomba aburrida del cuartel achica
tiempo tiempo tiempo tiempo.

Era Era.

Gallos cancionan escarbando en vano.
Boca del claro día que conjuga
era era era era.

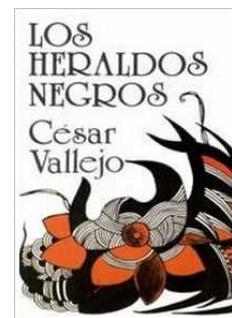
Mañana Mañana.

El reposo caliente aún de ser.
Piensa el presente guárdame para
mañana mañana mañana mañana

Nombre Nombre.

¿Qué se llama cuanto heriza nos?
se llama Lomismo que padece
nombre nombre nombre nombre. [Vallejo: 2008: 14]

¿Parnasianismo o simbolismo? Si lo que caracteriza a los poetas parnasianos es la primacía de lo descriptivo, José María Eguren se aleja de dicha corriente, aunque



³ Es un fragmento del poema “Los pasos lejanos”.

coincide con los postulados de Théophile Gautier y Leconte de Lisle en promover una poesía despersonalizada, alejada de los sentimientos y que ponga énfasis en el cuidado de las formas estilísticas. Sin embargo, al igual que los simbolistas franceses orienta su creación hacia los territorios de la sugestión y la sinestesia, al recurrir a la impresión de los sentidos, sobre todo visual y auditivo. Los versos del vate limeño sobrepasan los límites de la realidad y se sitúan en el universo medieval de los sueños y pesadillas. ¿Surrealismo? Los poemas de Eguren están correlacionados con lo expresado con André Breton: “Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.” [2004: 49] Sin embargo, para el autor de *Los reyes rojos* lo pictórico y la musicalidad de su arte poético se manifiestan a través de la dosificación programada de policromías y sonidos. Como cuadros y partituras que guardan el enigma de lo innovador e inclasificable.

Bibliografía

- Basadre, Jorge, *Equivocaciones. Ensayos sobre literatura penúltima*, Azul Editores, Lima, 1974.
- Breton, André, *Antología*, Siglo XXI Editores, México DF, 2003.
- Eguren, José María, *El andarín de la noche. Obra poética completa*, Signos, Madrid, 2008
- _____, *Eguren; antología*, Edición de Julio Ortega, Editorial Universitaria, Lima, 1965.
- _____, *Motivos estéticos*. Recopilación, prólogo y notas de Estuardo Núñez Lima, 1959, Fondo de Publicaciones de la UNMSM.
- _____, *Poesías escogidas*, Patronato del Libro Peruano, Lima, 1957.
- Mariátegui, José Carlos, *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana-El Proceso de la Literatura*. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979.
- Vallejo, César, *Antología poética*. Prólogo de Víctor de Lama, Editorial EDAF, S.A, Madrid, 1999.
- _____, Trilce, Red Ediciones, Barcelona, 2011.
- Wiel, Simone, *La pesanteur et la grâce*, France Loisirs, Paris, 1991.

Humor e imagen en Ramón Gómez de la Serna



-Laura Oteros Rodríguez-

Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888-1963) se puede considerar como uno de los escritores más originales de todo el vanguardismo literario español del siglo XX. Su necesidad constante de comunicar y expresar su caótico mundo interior le llevó a cultivar una personalísima obra literaria difícilmente encasillable dentro de género literario alguno.

Aunque tanteó gran cantidad de ellos, desde el teatro a la novela pasando por diversos “-ismos” europeos y personales, podría decirse que lo que Gómez de la Serna hizo fue asimilar su propia manera de entender la vida y la literatura en los textos que iba creando, llegando, así, al “ramonismo”; estilo cosmogónico a la vez que fragmentario cuyo máximo exponente es la greguería, género inventado por su propio ingenio que supone una suerte de evolución del aforismo clásico que combina la metáfora con el humorismo, según una ecuación que él mismo usaría para explicarse (greguería = metáfora + humorismo).

Cansado del realismo y la verosimilitud que imperaba en la literatura anterior y en el cine contemporáneo –pues lo entendía como mimetismo–, así como también del dogmatismo y la solemnidad de escritores anteriores, el autor madrileño cosechó una literatura que fue la máxima expresión de una reflexión metafísica y humorística de las cosas del mundo y de su relación entre ellas.

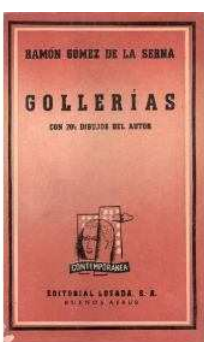
Con tal de llegar a la inspiración, el escritor se encerraba en un “torreón” de la calle Velázquez cuyas paredes estaban forradas de fotografías sugerentes. También tenía allí toda una colección de objetos estrambóticos que le servían como fetiche

literario. Es de esta manera como el autor madrileño inició una estrecha relación con los “objetos” o “cosas”, llegando a convertirse estos en su tema literario por antonomasia.

Con sus textos, Ramón invita a abstraerse en la contemplación de las cosas para “salvarse de la terrible invención sentimental de la existencia pautada por la invención de los siglos.” [Gómez de la Serna, 1934: 195] Quiere, pues, dejar de lado lo usualmente representado hasta el momento para indagar en la evasiva relación de las cosas con el mundo –que es lo que supone la nueva poesía– para caminar, así, hacia la amplitud mental del librepensador moderno que quiere llegar a una verdad situada en un plano superior al de la realidad tangible.

Las *cosas* son, como decíamos, la clave para entender el mundo según Gómez de la Serna: ellas son, más allá de la definición genérica de “cosa” (entidad real o abstracta), la “cosa-cosa: inerte, emergente, tosca y verdadera” [Gómez de la Serna, 1934: 192], que conlleva un misterio a los ojos del observador, para quien se convierte en un elemento enigmático que quiere comunicarse con nosotros para dilucidar un misterio vital.

En el mundo ramoniano todo está “cosificado”, y lo que el escritor busca en estos elementos es la oposición a la humanidad que ellos desprenden desde su estado ontológico carente de vida. De la cosa, dice, surge una verdad superior que tiene alguna relación con el cosmos y permite, por tanto, una mejor comprensión de cómo funciona todo.



Y es precisamente el observar las cosas con humorismo lo que nos salva de la monotonía, el pesimismo o la malignidad, pues según dice en autor en el mismo ensayo, las cosas no tienen “problemas empequeñecidos” ni están llenas, como las personas, de “ecuaciones humorales, de arbitrariedad complicada.” [Gómez de la Serna, 1934: 203] De hecho se podría entender la obra de este autor como un tributo a los minerales, plantas, animales, utensilios, cacharros... en fin, un tributo a todo aquello que nada tenga que ver con las personas, que por oposición a los objetos quedan desprestigiadas precisamente por contener este rasgo de humanidad, característica ésta que adquiere en Gómez de la Serna connotaciones negativas.

Como bien dice el vanguardista madrileño, hay todo un caudal poético olvidado en las cosas, pero como estas no tienen boca, no se pueden comunicar. Se puede entender su figura literaria, pues, como una especie de traductor del lenguaje mudo de

las cosas, según, claro, su propio prisma subjetivo; aunque, según declara, “la materia de las cosas nos vibra su sentido” [Gómez de la Serna, 1934: 200], dando a entender una cierta objetividad en ellas.

Para llegar a este sentido último, quizá equiparable a una revelación epifánica, debe el ojo observador atender a una visión que abarque los diferentes planos para captar así las relaciones casi invisibles que se pueden establecer entre los objetos. Así llegamos a la superación del monótono tópico y de nosotros mismos, puesto que esta reflexión de la cosa pasa por que el objeto caiga en lo más profundo de nuestro subconsciente, abriendo de esta manera una brecha en el absurdo que permita desviarnos del aburrido punto de vista rectilíneo para equiparar lo observado a la nada, o a la simbología del sueño y la vigilia. Se llega así a descubrir lo indecible verdadero y poético:

Entremos en lo indecible como descubridores, hallando nuevos materiales, cosas que en la comprobación cuando las llevemos a nuestro silencio, junto a la chimenea de Dios, nos demos cuenta que son verdaderas, que también nosotros podemos creer en ellas. [Gómez de la Serna, 1936: 65]

Observamos, pues, una concepción freudiana en la manera de cómo influyen las cosas en la mente del artista: por lo que parece, las cosas, en su percepción exterior del yo, pasan hacia la conciencia mezclándose en ella con las impresiones subjetivas del super-yo, que pasan a su vez a un plano inconsciente donde están los sentimientos reprimidos y los instintos. Es así como las cosas actúan inconscientemente en nosotros hasta llegar a esa verdad o ello innovador.

En última instancia, la obra artística de Gómez de la Serna pretende confundir los distintos elementos del cosmos para poder observar con distancia todo lo que nos rodea, esto es, la realidad. Y para ello es indispensable el humorismo, el gran desincrustador de ideas prejuizadas capaz de mostrar la doble faz –o “grotesca sombra” – de las cosas; esa cierta amargura inherente y su lado superficial y vacío, para lograr ver, por ende, lo que de absurdo hay en ellas: “El humor es ver por dónde cojea todo, por dónde es efímero y convencional, de qué manera cae en la nada antes de caer, de qué modo está ligado con lo absurdo [...]”[Gómez de la Serna, 1930: 352-353]



No es más que un juego de contrastes que sigue la norma de faltar a toda convención literaria y a la prohibición de conjugar elementos heterogéneos. Esa es la concepción de la obra de arte para Ramón. Y esta mezcla de gravedades con trivialidades es el humor en sí mismo, que es, además, “el deber racional más indispensable.” [Gómez de la Serna, 1930: 350]

Pero ¿cómo dotar de humorismo a la cosa para hacerla más verdadera sin caer, por supuesto, en lo demasiado cómico o en lo demasiado amargo? La idea, bastante metafórica y abstracta, es la siguiente: “se hace una abstracción de un motivo y [...] ese motivo caerá sobre el mar vital del humorismo, y al entrar en el conjunto del mundo tendrá fondo humorístico.” Y sigue más adelante: “En ese momento de desobediencia radical para las abstracciones literarias, todo se reintegra a su fondo humorístico.” [Gómez de la Serna, 1930: 358]

Parece ser que lo humorístico está latente en todos los elementos y solo gracias a la observación abstraída de ellos se vuelve a recomponer la cosa como cosa humorística. Es, a la vez, el humorismo, una especie de bálsamo que reestructura y encauza las abstracciones mediante esa asociación libre de imágenes.

En otras palabras, lo que hay que hacer es, primero, lanzarse a lo heterogéneo y hacer combinaciones de palabras con las cuales demos un sentido inesperado o no correspondido gracias a adjetivos que no son propicios a la palabra a la que acompañan o, quizá, combinar dos ideas que sugieran una síntesis dubitante. Así se consigue “una liberación por incongruencia que va a llevar a una congruencia de materias conseguidas en un plano superior.” [Gómez de la Serna, 1936: 69]

Se da en la mente de Ramón, por consiguiente, una simbiosis entre objeto y pensamiento que es lo que va a favorecer esa asociación libre de imágenes inauditas que casi no tienen un punto en común.

Muchos son los recursos lingüísticos que utiliza el creador de las greguerías para conseguir todo esto de lo que venimos hablando. Utiliza la aliteración para conectar significados: “la ferretería es una farmacia ferruginosa”, “hipocondríaco, no sé por qué, me parece algo así como la mezcla disparatada de hipopótamo y cocodrilo”, que a veces combina con los sonidos, creando así nuevas palabras onomatopéyicas: “En la noche acústica se oyen los lejanos trenes que pasan diciendo “que-te-cojo, que-te-cojo, que-te-cojo”, persiguiendo las distancias. “Los primeros que enseñaron a estornudar fueron los chinos de la época de Chua-Chin-Chi”.

O, también, asimila otros sonidos dando en ello un toque humorístico: “Se oye de pronto un disparo que significa que se ha suicidado un neumático”.

Pero también es un ávido creador de definiciones que juegan con la etimología de las palabras: “Monólogo significa mono que habla solo”, “Exceso de fama: difamación”, “bibliómano es una especie de cleptómano de libros”.

O incluso hace una mezcolanza de dos imágenes que sintetizan en otra nueva y transformada: “En el cisne se unen el ángel y la serpiente”. Aquí vemos cómo el autor, haciéndose eco de sus propias palabras, ha sacado la doble faz del cisne, que es a la vez ángel y grotesca serpiente.

También recurre a la pseudoderivación: “El cascarrabias tiene la boca de cascanueces” para lo cual ha unido dos imágenes a la vez que ha utilizado un mismo lexema para ambas.

La hipérbole también le sirve para emparentar incongruencias: “El dolor más grande del mundo es el dolor de colmillo de elefante”.

Por no mencionar el recursivo uso de la metáfora, en su más amplia variedad: “La lechuga es toda enaguas”, La D mayúscula es la empuñadura de una espada sin hoja”, La T es el martillo del abecedario”.

También en *Ramonismo*, *El incongruente* o *Gollerías* se dan esta serie de recursos. En el primero de los libros cabe destacar un pequeño cuento titulado “el jardín



tonto” en el que aparece un jardín lleno de, metafóricamente, “pestañas blancas” que son las margaritas encargadas de dar respuestas a modo de oráculo a un jardinero solitario. Aquí el autor dota a la margarita de una incongruencia metafísica que permite desdoblar el objeto en su exterior superficial de flor a la vez que ahonda en él como si de un amuleto que conecta con el más allá o cosmos se tratase. Y trata humorísticamente, además, el tema de la soledad del hombre.

En las *Gollerías*, por otra parte, Gómez de la Serna confiere el mismo humor reflexivo a los relojes de “Los guiños de las horas”, emparentándolos con rostros y brújulas que determinan el tiempo. Se nota a veces ese tono de amargura inherente del que hemos hablado anteriormente: “Yo siempre estoy meditando ante los relojes como si fuesen brújulas de mi derrotero”; pero también vemos ese otro extremo necesario para llegar al equilibrio del humor que consiste en la incorporación de lo cómico: “Yo, además de las horas, veo en el reloj guiños especiales y carantoñas que le son propias”.

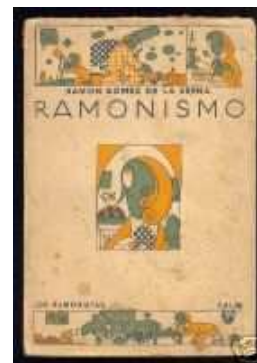
El incongruente, por dar un último ejemplo de ramonismo prosaico, es la máxima expresión de cosificación en Ramón Gómez de la Serna. Dando cuenta de que lo que a él le interesa son las cosas y su relación con el cosmos, el personaje del incongruente no deja de ser una cosa a pesar de ser humano; es decir, se trata de un muñeco, un pelele llamado Gustavo que se convierte en el propiciador de situaciones incongruentes, como aquella en la que “cuando cogía un tenedor del cajón de los cubiertos se le convertía en cuchara, y viceversa”. Se convierte esta figura, pues, en el hilo conductor de todos los pensamientos e imágenes indisociables de su creador.

Como hemos podido observar a través de esta galería de ejemplos ramonianos, su *modus operandi* es siempre el mismo, independientemente del género literario desde el que se sitúe para escribir. Tanto si utiliza moldes más narrativos como puedan ser las “nouvelles” o el cuento o, por el contrario, más “poéticos” o aforísticos como el de la greguería, vemos que su manera de aprehender de la realidad para fabricar artesanalmente la obra es siempre un mismo método recurrente en el que se cincela la palabra con dos herramientas esenciales: el humor y la imagen. Esta imagen es, por supuesto, el resultado de haber aplicado la mirada ramoniana sobre el objeto común.

Podríamos explayarnos mucho más acerca de qué sea la mirada ramoniana. No parece quedar muy claro. Lo que sí es evidente es que, aunque la literatura de este autor no responda a la lógica razonadora positivista ni al mimetismo verosímil, sí que parte ésta de la realidad; pues todos los pretextos a partir de los que escribe los podemos sacar de lo consuetudinario o, como no, de su colección de extravagancias reales del torreón.

Pero, como veníamos diciendo, no es la cosa lo importante sino la representación estética que de ella se hace en los textos. Sí, hay un predominio innegable de la forma sobre el fondo en Gómez de la Serna. Claro que interesa el contenido, y hemos visto y explicado ejemplos en los que la imagen dada ahonda tanto en el sentido incongruente y trascendental que del objeto se desprende que incluso llegamos a percibir un alto grado de lirismo; y vemos aflorar así los grandes Temas de la poesía: la Muerte, la Soledad...

No obstante, es el juego imaginativo y de asociación de imágenes lo que más divertía e interesaba al autor. A veces la conjugación hecha por la yuxtaposición de dos objetos poco



emparentados entre sí da una imagen resultante de dudosa calidad literaria por el poco ahondamiento reflexivo. Son algunas de sus greguerías, en este sentido, algo rayanas en lo superficial.

Pero estas analogías constantes, más o menos graves o pueriles han suscitado algo que, en última instancia, ha hecho nueva la literatura de Gómez de la Serna: la concepción de la obra como collage y como juego que quiere representar un mundo caótico, desestructurado y fragmentario. Y lo ha conseguido, sobre todo, desde una revolución del lenguaje literario. El autor de las *Greguerías* ha conseguido, en definitiva, crear una realidad nueva con una lengua nueva con la que ha experimentado hasta la saciedad. No en vano estuvo el autor tan cerca de los ultraístas creacionistas.

En todo caso, el estilo humorístico e imaginativo (o imagenista) de Gómez de la Serna ha servido para afianzar un nuevo tipo de concepción de la literatura y las artes en general que, además, ha calado y servido de magisterio en toda una serie de poetas posteriores entre los que hay que citar, indudablemente, a la Generación del 27. Es por este motivo por el cual Ramón Gómez de la Serna es una parada obligatoria no sólo para entender las Vanguardias españolas, sino también para entender la evolución de una poesía futura que acabaría en las proximidades del surrealismo.

Bibliografía

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. “Gravedad e importancia del humorismo” en *Revista de Occidente*, núm. LXXXIV, Madrid, junio 1930.
- _____. “Las cosas y el ello” en *Revista de Occidente*, núm. CXXXIV, Madrid, agosto, 1934.
- _____. “Las palabras y lo indecible” en *Revista de Occidente*, núm. CLI, Madrid, enero 1936
- _____. *Gollerías*. ed. Bruguera, Barcelona, 1968.
- _____. *El incongruente*. Picazo ediciones, Barcelona, 1972
- _____. *Greguerías*, edición de Antonio A. Gómez de Yebra. Castalia, Madrid, 1994.
- _____. *Ramonismo*. Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2001

Radiografías

Fuera del paraíso

Sand, George, *Un invierno en Mallorca*, J.J. de Olañeta, 2007.

ISBN: 84-7651-647-8

-Dolores Loaiza-



Hace tiempo que venía queriendo leer el testimonio de George Sand sobre su estancia en la isla de Mallorca. Confieso que cuando tuve el libro en mano y hojeé el prólogo de Robert Graves me quedé más que sorprendida al percatarme de que sus memorias sobre esta experiencia no fueron tan agradables como había imaginado sino todo lo contrario. No obstante y por esa razón, me divertí mucho leyéndola. Se trata de un célebre relato titulado *Un invierno en Mallorca*. Un viaje hacia la isla balear por el período de tres meses durante el invierno de 1838, cargado de peripecias y excentricidades. En todo momento Sand es ambigua con respecto a su impresión general; por momentos aborrece lo que está viviendo y por otros agradece haber vivido dichas experiencias. Al fin y al cabo, es bien sabido que las experiencias nunca acaban siendo tal y como las habíamos soñado.

Para quien haya estado por tierras baleares encontrará sumamente familiar la descripción que hace la autora a propósito del paisaje insular, al que hace justicia la

mayoría de las veces. Un viaje que realizó junto a Chopin y sus dos hijos. La aventura los llevó por varias moradas, instalándose en última instancia en el monasterio de los cartujos de Valldemosa. Los habitantes de la isla no son santos de devoción de la autora, a quienes llama de incivilizados, inhumanos, insolidarios y otros tantos adjetivos a través de los cuales plasma su rechazo y malhumor. Mujer decidida, de gran personalidad y buena formación, se encuentra con un universo incomprensible en el que los habitantes tampoco la comprenden. Esta red de malos entendidos llevan a una relación cada vez más tensa que hace que el rechazo se haga evidente en las transacciones cotidianas como la compra de alimentos o el alquiler de un carruaje para el traslado. La señora Sand, como en todos sus escritos, narra en primera persona y en género masculino. Su vestimenta, al igual que la de sus hijos, causa estupor por su masculinidad. A su vez, era impensable para los mallorquines que una dama de la época tuviera el hábito de fumar. En aquellas latitudes los hombres vestían con ropas rurales muy típicas, compuestas de sombreros y pantalones bombachos, mientras que las mujeres llevaban cofias de estilo religioso y vestidos largos, dotando al entorno de un clima asfixiante y conservador que ahondaba el abismo con respecto a las costumbres de la península.

El sentimiento de hostilidad se hacía más notorio en la medida en que Chopin estaba enfermo y recluso. Aún así, sin tener ningún contacto con el exterior, el pianista representaba una amenaza de contagio para los mallorquines. Esta posibilidad era muy temida por todos los vecinos con lo que imponían unas medidas de seguridad muy estrictas, razón por la cual fueron tratados con indiferencia y temor ante un agente poco conocido por todos allí: la tuberculosis. Si bien Chopin estaba allí para aliviar relativamente los síntomas de su enfermedad, el objetivo no fue del todo alcanzado porque, si bien lograron quedarse todo un invierno, dos motivos les hicieron desistir de dicha empresa. Por un lado, el clima no los favoreció precisamente puesto que el invierno de ese año fue especialmente adverso. Por otro lado, el tratamiento de las personas hacia los visitantes fue interpretado por la familia como igual de duro, tal vez devastador para el carácter nervioso y la débil salud del músico polaco.

El sentimiento de rechazo por parte de Sand, no tanto de sus curiosos hijos, hacia los habitantes es compensado por el hechizo en que la sume la naturaleza. En su día a día es capaz de describir una puesta de sol, un juego de cromatismos así como las distancias entre árboles, mar y montañas y los cambios que sufren dichos elementos con el vaivén de los vientos y las lluvias. El mar ofrece infinitas tonalidades imposibles de

ver en otras costas, lo que de por sí justifica su buena elección. Claro que desplazarse hasta la isla en aquellos tiempos no era tarea fácil, puesto que de París había que pasar por Marsella y desde allí coger un vapor a Barcelona. El barco que los llevaba a la isla desde Barcelona tenía una frecuencia semanal, con lo cual debieron hacer una escala importante en la ciudad Condal, que tampoco convenció del todo a la exigente literata.

Todos los reveses no le impidieron entablar cierta amistad con una doncella que vivía en los alrededores de La Cartuja. Su simpatía y espontaneidad conquistaron el corazón de la escritora, y nos hace reír cuando rinde homenaje al cariño que le merece una cabra que retozaba en las inmediaciones del monasterio, dócil animal que proveía la leche de cada día. Su supuesto descanso y tranquilidad se veían empañados por un lucha diaria por conseguir el alimento. Hacerse con las comidas diarias era una peripecia que no siempre salía bien. Muchas veces quedaban abnegados y los vendedores no les ofrecían los elementos básicos, por lo que debían contentarse con pan o frutas. Los vendedores vendían sus mercancías a precios siderales y muchas veces no lograban concretar ninguna transacción. Otras veces los criados a su servicio que vivían en las celdas contiguas a ellos, ante la escasez de alimentos, metían mano a cuanto alimento relucía en la familia francesa, por lo que la jefa de familia debía montar guardia por cualquier posible amenaza de sustracción. El escenario completo cobraba su precio en la salud del postrado Chopin y así también en el ánimo de su compañera, que le hacía de amiga y confidente, enfermera y otras veces de médico, puesto que ella no llegó a fiarse del todo de los conocimientos del especialista que pasaba por allí a ver al paciente. Por lo que Sand muchas veces tomaba decisiones sobre su dieta o los medicamentos caseros.

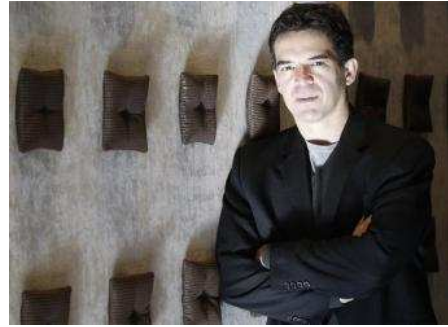
George Sand se aferró a un retiro monacal insólito con el único incentivo de pasear, admirar y recoger frutos junto con sus hijos. Pero al final el extrañamiento y la adversidad le sirvió de timón para unirse a los miembros de su familia, esto es, estrechar lazos con su compañero sentimental y con sus dos hijos. La Cartuja era un escenario misterioso que enmarcaba todo aquello que ella deseaba, un pasado encantador de sencillez, austeridad y conservadurismo. Recrear este ambiente para su labor literaria fue lo que más la motivó a permanecer allí a pesar de las contrariedades. Muchas veces las situaciones eran absurdas. A punto de tronchar un pollo saltaron unas cuantas pulgas, hecho que según el prologuista se trató de una broma de su propia hija. Innumerables situaciones la llenaron de indignación: entre otras cosas, se hicieron traer el piano de Francia, pero éste quedó retenido en la aduana durante mucho tiempo

porque le exigían un impuesto de aduana demasiado alto y ella se convenció de que querían aprovecharse de su condición de extranjera.

Amante de los viajes y las aventuras, sus últimas líneas son una reflexión sobre la soledad humana y la importancia de vivir en comunidad. La experiencia en Mallorca le sirvió a la autora para situar su vida y sus afectos y para darse cuenta de que los hombres no pueden aislarse por más que la naturaleza los colme de armonía y belleza. Los mejores atributos naturales no son apreciables verdaderamente si no están insertados en una comunidad. Al fin y al cabo, somos seres sociables, preparados para convivir con todo tipo de conflictos. Mujer intrépida y adelantada a su época, vio en los habitantes de Mallorca a personas ancladas en el pasado, ciegas a todo cambio. En esa especie de relación maternal, ella asume la representación de un pueblo de luz que ayuda a otro a salir de la oscuridad. Francia atravesó conflictos que lo ayudaron a ser libre y avanzado. En cambio, estos paraísos perdidos necesitaban demasiada movilización para llegar a vislumbrar algún cambio. Ante todas y cada una de sus advertencias, los pobladores veían en ella un carácter difícil de satisfacer, debido a sus ascendentes burgueses. Más bien la desairaban invitándola a volverse a su país si todo aquello no le gustaba. Estos arranques de desdén por parte de los locales eran interpretados por ella como reacciones propias de un pueblo ignorante, que no ve más allá de sus narices y que prefiere seguir con su ceguera antes que permitir que un foráneo se atribuya la autoridad de dar consejos sobre usos y costumbres.

La familia Sand junto al debilitado pianista dejaron la isla para no volver nunca, felices de poder escapar a lo que para ellos no merecía el calificativo de civilización, y seguros de estar en camino hacia su patria gritaron a viva voz: *Vive la France!* No obstante, algo bueno se llevó consigo la dama francesa: el recuerdo de un paraíso que le era ajeno, que ni los campesinos podían apreciar, sólo aquellos que fugazmente descubren el fruto prohibido, del que escapan rápidamente. La aventura le reportó innumerables recuerdos que se quedaron anclados en su memoria, imágenes de una naturaleza salvaje, auténtica, sitio perdido que la escritora gala no volvió a atesorar jamás en otra parte del planeta.

Entrevista a Edmundo Paz Soldán



Finalista del Premio Rómulo Gallegos con su novela *Río fugitivo* en 1999 y ganador del Premio Nacional de Novela de Bolivia con *El delirio de Turing* en 2002, Edmundo Paz Soldán pertenece a una generación de autores latinoamericanos que toman su influencia en los medios de comunicación y las nuevas tecnologías.



En tu primera novela, *Río fugitivo* (1998), el joven protagonista crea un espacio ficticio, homónimo al título del libro, “para albergar a mis futbolistas, a tanta imaginación necesitada de una estructura para perseguir el ardor de su propio infierno, la incandescencia de su plena realización”. ¿Las novelas también se pueden considerar creaciones imaginarias que necesitan una estructura a modo de exorcismo?

Borges decía que la literatura es un sueño dirigido. Me gusta esa combinación: la literatura busca crear una estructura, y a la vez intenta lograr que esa estructura parezca espontánea.

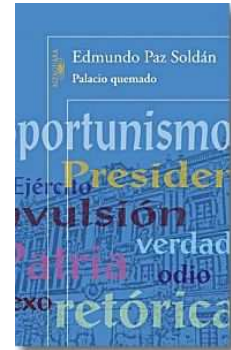
Se trata de una novela de aprendizaje en la cual se aprecia diferentes ritos de paso que recuerdan en sumo grado la primera novela de Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*. De hecho, la crítica ha ensalzado este parecido. ¿En qué medida estás de acuerdo con ello?

Escribí *Río Fugitivo* bajo el influjo de *La ciudad y los perros* y algunas novelas de Javier Marías. Para escribir una novela de adolescentes en un colegio de una ciudad sudamericana, era inevitable pasar por Vargas Llosa. Marías no era tan inevitable para ese proyecto, pero me sirvió mucho para crear un narrador reflexivo, muy consciente de sí mismo.

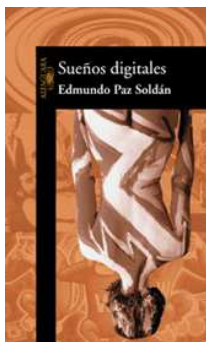
A lo largo de *Río fugitivo* se asoma una dura crítica al golpe de estado de Alberto Natush Busch. Escribes: “Me dormí pensando en los agrídulces sueños de grandeza de arquitectos con veleidades políticas, que pensaban que la vida no les había dado la oportunidad que merecían si alguien los hubiera escuchado otro habría sido el destino de la nación. Arquitectos sentimentales que algún día soñaron en llegar al poder por méritos propios, y que ahora buscaban hacerlo por el atajo golpista.” ¿Implica una forma recurrente de oposición literaria a la impunidad del terrorismo de estado en América Latina?

La novela se puede leer también como una crítica a la figura del padre. El padre representa aquí la autoridad, la nostalgia por el período dictatorial. La novela narra el caos de pasar de la dictadura a la democracia, pero también marca el paso generacional de la mirada del padre a la del hijo.

En el caso de *Palacio Quemado* (2007), ¿la ubicarías en el subgénero de “la novela de dictadores” por el hecho de sumergirte en las patologías del poder autoritario en Bolivia e Iberoamérica?



La novela se puede leer también como una crítica a la figura del padre. El padre representa aquí la autoridad, la nostalgia por el período dictatorial. La novela narra el caos de pasar de la dictadura a la democracia, pero también marca el paso generacional de la mirada del padre a la del hijo.



En *Sueños digitales* (2000), Río fugitivo se convierte en la ciudad-escenario de las vivencias de Sebastián, ¿se trata de un intento por hermanar ambas novelas?

Sí, en ese período pensé que todas mis novelas estarían ambientadas en Río fugitivo, una ciudad que era una versión literaria de mi ciudad natal (Cochabamba, en Bolivia). Pero después de *El delirio de Turing* sentí que comenzaba a repetirme y decidí cambiar de escenario.

En ella, te centras en el mundo de la fotografía y, sobre todo, de la falsificación de datos mediante las nuevas tecnologías. El personaje de Sebastián, el empleado estrella de La Ciudadela, y el de Kadinski, el hacker que encabeza La Resistencia, en *El delirio de Turing* (2003), representa una nueva forma de antihéroe de la era digital. ¿Cómo nace la idea de incorporar el impacto de las nuevas tecnologías como tema literario? ¿Cuál es tu reflexión acerca del debate entre libros y computadoras?

Yo sentía ese impacto en mi vida cotidiana y no quería que mi ficción estuviera divorciada de lo que me estaba ocurriendo. Quería proyectar lo que pasaba en los Estados Unidos a América Latina. El debate entre libros y computadoras es falso. No hay debate. Lo que hay es nostalgia por el período en que el libro impreso reinaba solo.

¿Se puede considerar *El delirio de Turing* como una prolongación del cuento “Dochera” (ganador del Premio Juan Rulfo 1997) y *Sueños digitales* (2000)?

Creo que pertenecen a la misma familia, pero yo no diría prolongación.

¿En esta novela buscas retratar el rechazo a la globalización neoliberal y la convulsionada historia contemporánea de Bolivia?

Es uno de los temas centrales. Pero también me interesaba ver a la literatura como un gran código, hablar de nuestra fascinación por los códigos, por esa lucha fascinante entre encriptadores y decodificadores. Escribir es codificar un enigma, ¿no? Y leer para mí es tratar de decodificarlo. El libro se hace en ese proceso en el que participan lectores y escritores.

¿Consideras que Albert es un personaje *peçoano* por la adopción de múltiples identidades que encarnan la historia de la criptografía?

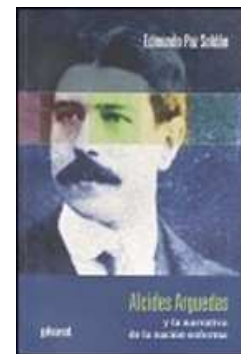
Pensaba más en una novela de David Mitchell, *Ghostwritten*.

Ramírez Graham, el jefe de la Cámara Negra, es un personaje ambivalente (boliviano-estadounidense), ¿encajaría perfectamente con la trama de tu más reciente obra *Norte* (2011) sobre la violencia en la sociedad norteamericana?

Creo que sí en cuanto a su identidad dividida entre Estados Unidos y América Latina. Pero creo que las coordenadas temáticas del personaje pasan por otro lado.

En tu ensayo *Alcides Arguedas y la narrativa de la nación enferma* (2002), te centras en la figura de este escritor paceño. ¿Qué te ha motivado a acercarte a su obra?

La ignorancia es atrevida. Yo comencé a leer literatura universal sin conocer nada de mi propia tradición boliviana. Con los años, tuve curiosidad por ver cómo podía relacionarme con la tradición, y pensé que la tesis doctoral podía ser una buena oportunidad para explorar a fondo un período importante de la literatura de mi país. Así llegué a Arguedas.



En el título mismo, hablas de “nación enferma” que defines en tu “Introducción” como “del fracaso de Bolivia en su intento de constituirse en una nación moderna.” ¿Crees que Bolivia ha logrado superar este fracaso?

Bueno, esa cita es la forma en que veía Arguedas la inserción de Bolivia en la modernidad. Pero él definía modernidad usando parámetros que venían de Europa y Estados Unidos. Creo que Bolivia está construyendo su propia versión de la modernidad, y que por lo tanto no funciona hablar de fracaso de la manera en que Arguedas lo entendía.

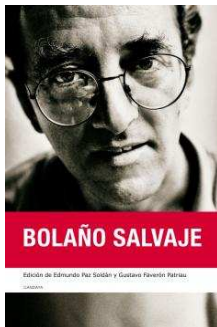
A través de tus lecturas de las obras del escritor boliviano, retratas las críticas y las definiciones que este propone acerca de los estamentos, de las clasificaciones sociales (mujeres vs. hombres, indios, criollos). ¿De dónde nace esta necesidad de buscar una identidad? ¿Todavía sigue vigente dicha búsqueda?

Arguedas era un heredero del darwinismo social de la segunda mitad del siglo XIX. Ese darwinismo fue muy influyente en los pensadores latinoamericanos de la época porque

le dio validez científica a prejuicios raciales que venían de la colonia. La búsqueda de la identidad continúa, pero bajo otra óptica.

A pesar de mantener un discurso totalmente racista hacia su propia patria (lo aparentas de alguna manera con Hitler), comentas que ha tenido una gran influencia en las letras bolivianas del siglo XX. ¿En estos principios del siglo XXI, sigue vigente esta afirmación?

Arguedas sigue presente en los prejuicios de la clase media al indígena. En ese sentido su influencia está muy viva. Pero creo que la literatura se ha movido en otra dirección. Hoy nos dice más alguien como Jaime Saenz, alguien como Óscar Cerruto.



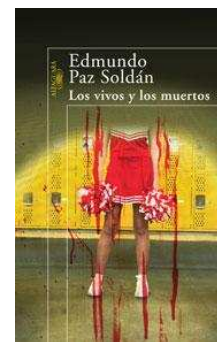
Tras escribir *Bolaño salvaje* (2007), ensayo compartido con Gustavo Faverón Patriau, podrías responder a la pregunta: ¿por qué el éxito contundente del autor chileno en el mercado anglosajón?

Bolaño es un grande y a estas alturas me parece que su éxito era inevitable. Es tan bueno que era imposible no ver eso. Lo que sería interesante es discutir por qué otros grandes no han tenido esa entrada en Estados Unidos. Onetti, por ejemplo.

Hablando de autores hispanoamericanos, ¿de quiénes has recibido influencia?

Borges, Vargas Llosa son los nombres más obvios, pero también están Javier Marías y Onetti.

En *Los vivos y los muertos* (2009) existe un contraste evidente: adolescentes de clase media norteamericana, saludables y con belleza física, mueren de forma repentina, mientras tus otras obras tratan la permanente violencia política en un país tercermundista como Bolivia. ¿A qué se debe este cambio?



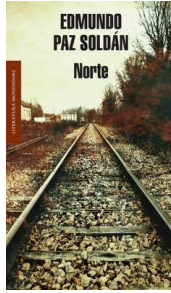
La violencia cotidiana en los Estados Unidos de hoy la siento como alejada del Estado. En cambio la historia latinoamericana ha sido marcada por la violencia política. Hay mucho más que eso, pero en todo caso a mí me interesaba registrar cómo el Estado influye en diversas maneras en sociedad tan diferentes como la boliviana o la de Estados Unidos.

¿Cómo hace un escritor boliviano que escribe en castellano y reside en un país anglófono para producir y publicar sus obras?

Siempre tuve claro que quería escribir en español y que mi centro cultural estaba en Madrid o Barcelona, México o Buenos Aires, Santa Cruz o Cochabamba, y no Nueva York o Los Ángeles. Supongo que eso ayudó. Aunque uno nunca sabe.

¿Cómo ves el panorama de la literatura hispana en Estados Unidos?

Vibrante. Siento que por fin sentido más literal de esa esperaba que el escritor hispano experiencia como inmigrante y editores todavía esperan eso, diversidad de registros y eso hace



estamos saliendo del barrio, en el palabra. Durante mucho tiempo se escribiera libros acerca de su su identidad hispana. Algunos pero creo que hay mucha más muy interesante este momento.

Tras la publicación de *Norte*, ¿qué proyectos tienes entre manos?

Un libro de cuentos titulado Billy Ruth. Y una novela de ciencia ficción que no me deja dormir.