

á n g e l r a m a

GARMENDIA Y LA NUEVA LITERATURA VENEZOLANA

El 23 de enero de 1958 señala un giro decisivo de la vida venezolana y por ende de su cultura y literatura. La caída de Pérez Jiménez, que sigue en pocos años a la de Perón en la Argentina y precede en meses a la de Batista en Cuba, registró, junto con la jubilosa democratización de la vida nacional, una aglutinación de muy diversos sectores que se habían encontrado mancomunados en la lucha contra la dictadura y que habrían de enfrentarse antes de transcurrido un quinquenio. Como en la Argentina, como en Cuba, como es propio de su concepción liberal burguesa, los intelectuales habían militado casi unánimemente contra la dictadura que había derrocado a uno de los suyos en el poder: Rómulo Gallegos. Perseguidos, exiliados, dificultados en su tarea, recuperaban ahora la plenitud de sus derechos, se sentían responsables de la “imperiosa reconstrucción que reclama nuestro país después de la abismante década de la pasada dictadura”, y habían de contribuir a la rica, turbulenta, confusa floración intelectual que se iniciaba, que daría multitud de revistas, movimientos, obras y tanto más debates y discusiones, y que hallaría en la Universidad uno de sus mayores centros operativos.

Fue natural que quienes por ese entonces eran además jóvenes, bordeando los treinta años, consideraran que un nuevo mundo nacía, en el cual les correspondía un papel protagónico. Aunque compartiendo las líneas políticas generales propias de los mayores, a la vez aportaban una audacia, espontaneidad —también gratuidad— y lucidez que les permitía comprender más a fondo la conflictualidad de la sociedad recién liberada de la dictadura y, para el caso de que sus teorías no la interpretaran a cabalidad o no fueran capaces de reorientarla, aportaban simultáneamente una creación artística que la expresaba con mayor autenticidad. Quiero decir que, si a partir de enero de 1958 el verbalismo opinante de la intelectualidad venezolana llega a convertirse en una luciente selva tropical, a veces en desmedro del entendimiento objetivo de una sociedad más que dinámica vertiginosa, ello puede ser compensado con un rico acierto intuitivo en las apresuradas obras que se fraguan en la década ya transcurrida (1958-1968). Sus insuficiencias no esconden la energía y la verdad que les dan vida y, sobre todo, son compensadas, a veces, por la dramática originalidad; otras por el ardor inventivo de que son registro.

Entre las múltiples revistas juveniles que surgen a la caída de la dictadura —particularmente interesantes *Tabla Redonda* y *Crítica Contemporánea*— hay una de

corta vida que tendrá fuerte ascendiente sobre la renovada vida intelectual. Es *Sardio*, que publica ocho números (en seis entregas) entre 1958 y 1961 (aunque ya en 1959 se segmenta y paraliza a consecuencia de las distintas posiciones de sus integrantes respecto a la revolución cubana), y cuyo comité de redacción se integra, a partir del tercer número, con Adriano González León, Luis García Morales, Guillermo Sucre, Gonzalo Castellanos, Elisa Lerner, Salvador Garmendia, Rómulo Aranguibel, Rodolfo Izaguirre, Ramón Palomares, o sea, algunos de los narradores, críticos y poetas que constituyen la primera línea de la actual literatura venezolana. Bajo el mismo sello aparecerán cuatro libros: *El reino*, de Ramón Palomares, quien será el poeta mayor de la promoción; *Las hogueras más altas*, primer libro de Adriano González León, hoy reciente premio Biblioteca Breve de Seix Barral; *Los pequeños seres*, de Salvador Garmendia, libro que establece el aparte de aguas en la narrativa venezolana contemporánea —lo que fue para el Uruguay *El pozo* de Juan Carlos Onetti—, cerrando una época artística y abriendo los tiempos modernos; por último, una traducción de Saint John Perse, *Estrechos son los navíos*, que firma uno de los críticos literarios más agudos y precisos de Venezuela, Guillermo Sucre.

El movimiento de *Sardio*, imbuido del sartrismo a la moda, reclamará la responsabilidad del intelectual ante la hora. En un manifiesto dulcemente literario, afirmará que “ser artista implica tanto una voluntad de estilo y un ejercicio del alma como una reciedumbre moral y un compromiso ante la vida”, definiéndose con esta mellada fórmula: “Es menester quemarse un tanto en el fuego devorante de la historia”. Proclamarse afiliados a “un humanismo político de izquierda” no disimula la concepción elitista que les será reprochada —como a sus congéneres colombianos de *Mito* ya desde antes— y que se evidencia en esa proclividad de los intelectuales a esperar lo todo de la pura y exclusiva enunciación de las ideas en un reiterado, obsesivo afán de conducción ilustrada. Tantas veces en tierras latinoamericanas, desde su primera aparición en el “Salón Literario” romántico de 1837 en Buenos Aires, hemos visto repetir esta esperanza, que no nos sorprende su previsible fracaso. En la misma Caracas, fue el movimiento de la revista *Tabla Redonda*, cuyas principales figuras fueron Rafael Cadenas, Jesús Enrique Guedez, Arnaldo Acosta Bello y Jesús Sanoja Hernández, el que surgió para determinar la vía que entendían más correcta en la nueva circunstancia venezolana. Procedentes de una militancia partidista de izquierda y con una formación teórica más desarrollada, renovaron las tesis de la responsabilidad intelectual peculiares del comunismo, poniendo en evidencia el fenómeno que escapaba a *Sardio*: la lucha de clases. Artísticamente podían emparentarse ambos grupos, pero mientras Cadenas y su grupo proclamaban una apertura del campo social, los “sardianos” se circunscribían a sus orígenes medio-burgueses, a su rebeldía de tipo individualista y a su devorante preocupación por los niveles de capacitación intelectual y artística. En este aspecto debe reconocerse la imperiosa necesidad de élites rigurosas que tenía la cultura venezolana, no para educar a las masas solamente, sino para modernizar al país y ponerlo al día. Si en la primera de estas misiones fracasaron —y debía ocurrir así porque partían del batiscafo intelectual y no de la historia como realidad concreta en el nivel y circunstancia de la vida de un pueblo—, en la segunda obtuvieron el más amplio éxito, incluso el más excesivo que se conozca en América, porque pagaron la modernización con una mimetización dañosa para el creador.

Es cierto que la abundancia de recursos económicos de que el país dispuso contribuyó a la concepción de la cultura como importación de lujo. El auge de una economía de exportación reiteró, en otras coordenadas y tiempos, un fenómeno que en el

Buenos Aires finisecular se llamó modernismo, estableciendo la pasiva aceptación de los valores externos. Su brillo ocasional, su airecito presuntuoso de estar "à la page", no disimula la endebles de muchas aportaciones literarias de esta modernización violenta —característica que Marta Traba ha denunciado en el campo de las artes plásticas—, las cuales muy, pero muy pronto, nos resultarán tan vacuas y anacrónicas como las baratijas del bazar modernista.

Si hubo deformación, tristemente frivola a veces, del afán de modernización, respondía éste, sin embargo, a una exigencia real y auténtica del momento. Las remanencias folklóricas resultaban agobiantes, así como la literatura moralizadora a la que sigue adherida una clase burguesa cuando ya de facto la ha invalidado en la estructura económica y social que consigue crear. Los jóvenes de *Sardio* hicieron un *distingo correcto*: "No confundimos universalidad con cosmopolitismo, pero se nos hace evidente que el exceso de color local, con todas sus derivantes, ha viciado de raíz gran parte de nuestras manifestaciones artísticas", con lo cual apuntaban al agobiante modelo Rómulo Gallegos o Andrés Eloy Blanco que, válidos en su tiempo y respetables en su honrada invención artística, ya no servían a los jóvenes creadores. De ahí estas enunciaciones lírico-programáticas:

Es imperioso elevar a perspectivas más universales los alucinantes temas de nuestra tierra. La anécdota, el paisajismo, la visión pintoresca de la realidad, no son más que fraudes a los requerimientos de la época. Debemos alimentar una firme voluntad de estilo, una vigilante dedicación al estudio y una ideología más original y moderna. Nuestra cultura aparece ayuna de ideas y problemas, como si aún viviéramos en una Arcadia de imperturbables regocijos. Hay que poner de relieve una conciencia más dramática de la realidad y del hombre. Pero una conciencia rigurosa, estremecida de lucidez y de exigencias.

A pesar de tales altivas razones, no fue en el campo de las ideas donde se destacó el movimiento de *Sardio*. Eso se debe buscar en el equipo de *Crítica Contemporánea*, donde se aglutinaron, bajo el omnímodo patrocinio de Sartre, escritores y profesores universitarios (los Carrera Damas, Di Prisco, Duno, Nuño, etc.), adoptando una actitud de crítica militante de la realidad del país que pasó por delante de las aportaciones creativas. Los "sardianos", en cambio, fueron básicamente literatos: poetas y narradores, ante todo; en segundo lugar, críticos de letras y artes, más el previsible descubrimiento del cine artístico y de las escuelas plásticas. Como el primer paso consistía en ponerse al día, romper con el pasado insertando corrientes universalistas que lo cancelaran bruscamente, y como al mismo tiempo su formación cultural todavía se hizo en la órbita de la influencia francesa con muy escasos atisbos de la aportación renovadora norteamericana, se remontaron a las vanguardias de la primera posguerra en París: es el largo estudio sobre dadá de Georges Ribbemont-Dessaignes que traducen, es la incorporación al español de textos de Antonin Artaud o de Tristán Tzara; luego, de la segunda posguerra, también francesa: Adamov, Samuel Beckett, etc. Tardíamente aparecerán Thomas Wolfe o Dylan Thomas, asimilados por su impetuoso frenesí. Habla en esos elementos la predilección por un nihilismo explosivo que habría de cultivar —en otras circunstancias históricas y políticas— un movimiento que se desgaja de *Sardio* por 1961, cuando la publicación y el grupo se disgregan, y genera *El Techo de la Ballena* (González León, Edmundo Aray, Efraín Hurtado, Juan Calzadilla, Pérez Perdomo, Contra maestre, Caupolicán Ovalles, etc.) en tanto que otros escritores ejercitan el "rappel à l'ordre" que ya

ofreciera como alternativa la vanguardia francesa de entreguerras: es el caso de Guillermo Sucre, que se incorpora a *Zona Franca*, la revista de Juan Liscano.

Si el esfuerzo de modernización tomó por el lado del dadaísmo y el surrealismo, como ya fuera perceptible en la generación mexicana de Octavio Paz, o argentina de Enrique Molina, esto no es obra del mero capricho, como no lo ha sido en los otros lugares de la América Latina donde se lo registra, y correspondió a la situación tanto de los escritores como del universo en que se movían. Es evidente que el irracionalismo subterráneo de aquellas corrientes se correspondía con el vitalismo ardiente y la confusión intelectual —la falta de sistemática y clara capacidad interpretativa de lo real— de los jóvenes escritores que emergían a la vida literaria. Pero a la vez, el mundo que veían y que los formaba parecía amasado con imágenes surrealistas, al punto que un profesor de filosofía que después tomaría un rumbo revolucionario, Pedro Duno, comenzaba a definir el drama de la cultura nacional partiendo de la incoherencia de la comunidad venezolana, pensando subrepticamente en ese bello retrato del infierno que se llama Caracas. Decía:

De hecho, es posible apreciar algunos datos elocuentes: la desintegración del campo y la ciudad, la supervivencia de diferentes épocas, la total ruptura entre los intelectuales y los demás sectores de la vida nacional, la carencia de una evolución sistemática, la quiebra de toda tradición activa y en proceso, la discontinuidad generacional aniquilante del pasado, la anarquía de valores, el anacronismo o la exaltada pasión por estar al día, el tener que plantearnos como problema nuestra relación con la nacionalidad, el no saber —en suma— en qué consiste o debe consistir nuestra manera de ser.

Si tal se presentaba la realidad, resultaba obvio que los mecanismos expresivos de los escritores que trataran de expresarla, entenderla, recrearla o reinventarla, debían ser también nuevos, afines a esa esfera turbulenta y contradictoria. Por lo mismo, resultaron apropiadas las técnicas derivadas del surrealismo, en especial su gran felicidad para el montaje simultáneo y su acarreo indiscriminado de materiales del inconciente, así como la explosividad voluntaria de su elección de asuntos. Irrumpirán en la poesía. También, aunque no son novedad (basta recordar a Márquez Salas), en la narrativa, donde adquirirán ahora agresividad y realismo de un modo exasperado, para traducir los "alucinantes temas". Quien lo consigue en el nivel alto es Salvador Garmendia, un escritor que está por alcanzar los cuarenta años hoy y que de un modo diríamos disimulado y secreto, sin manifiestos ni teorías, construirá una obra narrativa de rara unidad y originalidad que a la fecha integran cinco títulos: *Los pequeños seres* (1959), *Los habitantes* (1961), *Día de ceniza* (1963), *Doble fondo* (1966), *La mala vida* (1968). Su obra de una década lo sitúa a la cabeza de la nueva narrativa venezolana, con una literatura difícil, sin concesiones, tercamente personal y auténtica.

No es lo que propiamente llamaríamos un intelectual, el "homme de lettres" que cultivan los franceses, y aun podría pensarse, vista alguna juvenil anotación crítica —sobre Schönberg—, que pronto se rehusó al ejercicio eventual de la crítica literaria o el comentario artístico, para resguardarse en el campo excluyente de la creación narrativa, como quien se inserta en un laberinto oscuro, subjetivo, obsesivo e inexplicable, donde bucear en una misma y única dirección hacia el encuentro consigo mismo, con una realidad última que concluya por dar explicación y ordene el caos vital, tal como se lo ve afirmado explícitamente en su última novela, *La mala vida*, que quiere ser la suma interpretativa de un destino y un mundo.

Este alejamiento de la vida intelectual se apunta también en la conversión de su literatura a un orbe cerrado. En la primera entrega de *Sardio*, todavía podía contribuir con un texto camusiano, "Crusoe", que respiraba ambición mental acompañándose de limpias imágenes poéticas. Pero ya a comienzos de 1959, lo que entrega es un fragmento de su novela *Los pequeños seres*, donde están en semilla las fuerzas tenaces de su invención literaria: en adelante, sólo novelas y ocasionalmente cuentos (*Doble fondo*) que parecen fragmentos de novelas, será lo que dé a conocer, consiguiendo que sus cinco títulos puedan hilvanarse unos con otros en una sola, larga, parsimoniosa exploración, que quizás desaliente al lector apresurado, pero que al perspicaz le proporciona el hallazgo exaltante del "universo otro". Aparentemente es el recuento cansino de la realidad, y, sin embargo, no es la realidad, es su textura secreta perseguida con la implacable objetividad del microscopio.

No es la fabulación el campo de la creación narrativa donde se distingue Salvador Garmendia. Sus peripecias novelísticas se articulan sobre un esquema simple acuñado en su primer libro y que, más o menos encubierto, se reencuentra en sus volúmenes posteriores. Su reiteración, casi obsesiva, delata esas experiencias nudo contra las cuales golpea una y otra vez el autor con afán, aparentemente fracasado, de desentrañarlas. Subyace a sus construcciones narrativas un esquema simbólico que hereda del existencialismo francés —particularmente de Camus—, y que si bien ha ido desvaneciéndose muy despacio a lo largo de su producción, establece en sus primeros títulos una dependencia forzada de la materia creativa respecto a la planeación ideológica, pretendiendo darle a aquélla una doble vertiente, real y espiritual —significante—, que padece los deterioros habituales de todo decreto apriorístico de los símbolos. En estos casos no es el tacto interior de la realidad el que genera las grandes interpretaciones simbólicas, sino que éstas, descendidas a esquemas, comprimen y retaccan el fluir de la experiencia real.

Los pequeños seres nos cuenta un día largo de la vida del burócrata Mateo Martán: asiste al velatorio y entierro de un empleado superior cuya muerte le abre el camino a un ascenso que consagra su carrera funcional. Implica el triunfo de una vida signada por la creciente grisura y achatamiento burocráticos, pero también su fin. Los signos anteriormente percibidos de un desequilibrio síquico —originado en la alienación que, años y años de oficina han introducido en su naturaleza— sufren ahora repentina aceleración. La muerte del superior y los comentarios de sus compañeros durante el velatorio preanuncian su propia muerte. Al descubrirse un ser-para-la-muerte, se le patentiza la vacuidad de su existencia burocrática, no de un modo racionalmente conciente sino en el oscuro afán de un comportamiento distinto, en el desconcierto que sigue a la cancelación de los órdenes establecidos. Se pierde en el cementerio y el extravío denuncia el otro, grande, vital, de su existencia ya quemada; deambula por la ciudad, ausente de su casa, mujer e hijo, transformados en seres ajenos —la técnica del *flashback* servilmente aplicada le permite insertar paneles de vida anterior—, se emborracha y, atraído por las luces, entra a la carpa de un circo donde presencia el espectáculo y la caída, a su lado, de un trapeceista. En la confusión que sigue al accidente mortal va a parar, sin saber cómo, a una habitación prostibularia donde despierta al día siguiente. Su conciencia culposa, como la del *homo domesticus* de kafka, le recuerda sin cesar sus obligaciones funcionariales, lo martiriza con la evocación de la inquietud de su mujer y de sus superiores ante su ausencia insólita, pero carece de fuerzas para reintegrarse al cansino carril. Ronda su propia casa y contempla a su familia, tal como si fuera un fantasma; no sabe que ella comienza a organizarse para su inminente muerte y que su mujer resta-

blecerá sobre el hijo la antigua y rígida estructura. Vaga por la ciudad y concluye recostándose a un árbol para descansar. Definitivamente.

Algunos elementos de esta novela primera se rencontrarán en las siguientes. Fundamentalmente, la escritura que empastará unitariamente todas sus obras, pero además recursos de ambientación y personajes, de estructuras y ritmos que Garmendia irá desarrollando. Es, ante todo, el medio urbano. Aunque Garmendia no nació en Caracas, toda su obra está incrustada en la ciudad y en el tiempo presente, con un esfuerzo de objetivación de la realidad inmediata que ha concluido por transformar su literatura más que en un reflejo artístico, en un fragmento concreto, casi físico, de la vida verdadera de esa ciudad. En *Los pequeños seres*, está vista en escorzo generalizador de sus rasgos particulares; en *Los habitantes*, son las barriadas pobres de los cerros; en *Día de cenizas*, el ambiente pulcro de la ciudad nueva de los ejecutivos; en *Doble fondo* y *La mala vida*, las oficinas, los barrios populares, los empleos oscuros, los circos pobretones, las costumbres rutinarias. Es, desde luego, un decorado sobre el cual se proyecta la acción, con su desapareja y caprichosa relaboración permanente de casas, calles, viejos salones, modernos despachos oficinas, pero es sobre todo un sistema de vida al cual no logran adaptarse totalmente los personajes, insatisfechos por la febril artificiosidad urbana. Las evocaciones de infancia que irrumpen bruscamente en un decurso ardoroso, arrastran la nostalgia de un perdido ambiente natural; equivalen a las hostiles construcciones modernas de Caracas que no consiguen borrar totalmente los jardines de antaño, las viejas casonas apacibles. Martín espía por una rejilla de madera y descubre un solitario, dormido interior: "un corredor alto —demasiado alto de pilares delgados y pisos relucientes, se extendía tras la angosta ranura. Sobre los mármoles, algunos muebles de mimbre parecían meditar en su vejez bien conservada, una vejez sin roces, fría y lustrosa como cuerpo de maniqués". No se trata de volver al pasado, sino de comprobar austeramente la pérdida de algo esencial, cuya frescura, cuya oscura vitalidad, centro de toda existencia y de toda posible renovación, la presenta bajo las especies de una materia nutricia. Ella está en el pasado, en los orígenes, de ella se procede como el árbol del barro donde introduce sus raíces: "En algún lugar oculto entre raíces, estaba la tierra pantanosa, el barro tibio donde los dedos penetraban provocando un ruido de ventosas".

Esa materia parece todavía cercana en *Los pequeños seres*. Está directamente vinculada a la infancia de tal suerte que morir es recuperarla: "Una voz lejana comienza a llamarlo: —¡Mateo! ¡Mateo!... Yo me tendía bajo los árboles, cerraba los ojos. El mundo era todo negro con pequeños globos rojos y uno comenzaba a remontarse... olía a tierra. ¡Mateo!... ¡Mateo! Mamá venía a buscarme. Sus sandalias sonaban en las hojas secas. Pronto me halará por el brazo... me hará caer...". En los libros posteriores, esa materia alimenticia, ese barro original —que traduce en su realidad concreta la condición natural originaria del hombre y conjuntamente una estructura social previa a la modernización o una vida aldeana en oposición a una voraz vida urbana—, se irá distanciando, perdiéndose, sin dejar por ello de ser una nostalgia duradera. Se clausura la posibilidad del retorno que era el engaño querible de *Los pequeños seres*, en esa imagen recurrente de los orígenes que Idea Vilaríño ha definido como la "lejana infancia, paraíso, cielo" y que Garmendia, en su universo material, presenta como un "barro tibio", a veces como un compuesto mucilaginoso que evoca los primeros tramos celulares de la vida acuática. Esa clausura es una pérdida que se verá en el enajenamiento de los personajes de *Los habitantes*, en la neurosis de los de *Día de ceniza*, en la distorsión pesadillesca de los

relatos de *Doble fondo*. La pérdida es sólo aparente, en verdad jamás podrá desaparecer dado que es la vida misma del hombre en su corporeidad. Pero se deteriorará hasta que, de modo desesperado, se la ve transformarse en la materia fecal que en *La mala vida* pone la repulsiva nota con la cual se reconoce el fracaso último de la aventura humana: "Jimmy, con la boca abierta, sin aliento, sacude los dedos. Luego, reponiéndose, lleva la mano debajo, la regresa ahuecada, lenta, pesadísima, cargando una enorme porción y de un golpe se la aplasta en la cara. Cualquiera que esta noche, igual que yo reposara en silencio, sonriendo para sí de alguna travesura de su mente, podría oír, entre tantos sonidos distantes, el dúo fantástico de nuestras carcajadas.

La ciudad acarrea sus criaturas. Los personajes de las obras de Garmendia son fracasados: desde "los habitantes" de los cerros míseros hasta los febriles ejecutivos de *Día de cenizas*, supervivientes de los poetas que quisieron ser, pasando por el ancho sector de los "pequeños seres" fraguados en las oficinas, con sus vidas mezquinas, resentidas, angostadas. Es el fracaso de la gran posibilidad natural del hombre corroída por su propia incapacidad de vuelo o por el embretamiento de la estructura social que lo lleva a girar incesantemente como una polea loca (Antúnez en *Día de ceniza*) o a someterse al cansino tranco de la rutina (Martán en *Los pequeños seres*). Ambos mueren, como inmolándose para oponerse al largo error de sus vidas; en esos coronamientos trágicos hay un cierto despectivo heroísmo que el autor maneja a favor de ellos. Más terrible y austero es el fracaso que asumen complacidas otras criaturas narrativas; en *La mala vida*, el protagonista ha aceptado vivir en el permanente desprecio de sí mismo, se complace en la poquedad reconocida de sus compañeros, se acantona en la medianía del club, reconstruye una biografía de constantes frustraciones donde siempre se ha ido quemando la carta salvadora y concluye paladeando una ensoñación de tipo masturbatorio que le dispensa las coartadas indispensables para sobrevivir. Esta entrega al desenfrenado ilusionismo de la imaginación quedó consolidada en uno de los cuentos más feroces de la literatura hispanoamericana —de una intensidad no alcanzada por Sartre en el manejo de lo abyecto en —*El muro*— que cierra el volumen *Doble fondo*. "Muñecas de placer" es la instancia de un hombre que se masturba dentro de una iglesia, mientras va leyendo un librito de barata pornografía y con la imaginación se apropia de mujeres que ha visto en la calle. La sordidez del asunto, la provocación situacional, son reforzadas por la impasibilidad narrativa, aparentemente sólo atenta a la felicidad a que se eleva el protagonista del cuento hasta lograr el perfecto encierro en sí mismo.

Ese fracaso, conviene anotar, es interior. Responde a una frustrante existencia cuyas causas son psicológicas o incluso metafísicas, más que sociales. Al menos, en la connotación de crítica y denuncia que esta palabra comporta. Ni siquiera entre los personajes pobres de *Los habitantes* se registra una concreta problemática social, ni ellos parecen ver o plantearse posibilidades modificantes de su estado que pasen a través de un cambio de la estructura social y comporten el reconocimiento de una estratificación en clases sociales. La explicación social de la enajenación se desprende de los planteos de Garmendia, pero él no busca voluntariamente destacar el esquema social. No hay aquí ni siquiera el funcionamiento de una visión sociológica como subyace en la narrativa de Vargas Llosa, o concede la contextura de los relatos de García Márquez, pero tampoco un recorte prescindente como se observa en Cortázar. Garmendia reconoce y registra la frustración, el fracaso, la imposibilidad de una vida plena, en todos los seres de su enorme ciudad y no les concede conciencia lúcida

de ese estado, sino un padecimiento generalizado que los atormenta y destruye. Ese vacío interior, ese sinsentido o gratuidad de la existencia, esa aguda soledad, esa insatisfacción que no se sacia en el hedonismo, es un modo de cuestionar el sistema todo, responsable de la pluralidad de situaciones en la pluralidad de los niveles sociales. No se explica de dónde viene, cómo se produjo, quiénes instauraron el sistema: existe, es un imperativo categórico, es un infierno y dentro de él ninguno se salva de las llamas.

En *Los pequeños seres*, en *Los habitantes*, en *Día de ceniza*, el esquema de base es similar, y sólo distintos los ambientes y personajes: a lo largo de un periodo reducido de tiempo, —pocas horas, pocos días—, algunas criaturas narrativas van alcanzando la verdad de su fracaso. El autor las conduce de la mano atravesando una sucesión nada llamativa de peripecias, generalmente sucesos cotidianos comunes, y va intensificando un ritmo reiterativo, obsesionante, hasta lograr una explosión de violencia y locura. Si en *Los pequeños seres* la enajenación del personaje es sostenida y levantada con alcohol, desvarío y aquelarre circense, en *Día de ceniza* también reencontramos alcohol, fiesta, frenesí carnavalesco. No son recursos originales. Delatan la preocupación de Garmendia para no despegarse enteramente del funcionamiento verosímil de lo real y a la vez conseguir una distorsión de sus elementos que trasmute esa realidad en un espectáculo fantasmagórico, hecho de la materia de las vidas humanas y de las cosas del mundo terrenal pero a la vez recorrido por fuegos infernales, por extrañas y febriles resonancias. Se trata de una técnica emparentada con el expresionismo alemán, que tiene su equivalente en el estilo apeñuscado de Garmendia y especialmente en su admirable capacidad de retratista. A lo largo de esa progresión narrativa que lleva de la vida común a una modificación inquietante de su materia constitutiva, Garmendia encuentra el modo de reforzar el reconocimiento de la verdad e instaurar el delirio como clima apropiado a tal operación. Más serenamente, en *La mala vida*, emprende una investigación caótica, llevándola por diversos caminos que sólo mediada la novela comienzan a componerse significativamente. En un determinado momento se detiene y se interroga:

No es nada fácil contar una historia y mucho menos la propia historia: porque ¿cómo llega y se pregunta a la mitad, ¿dónde está el asunto, verdaderamente? y de seguro se queda sin respuesta. Sé que hay algo por allí, hacia el fondo; un sedimento que el tiempo se ha encargado de ocultar; una salsa, quizás, y su temple, su sabor que por momentos nos hiere las papilas y se va de golpe hacia adentro impregnando de una vez todas las celdas y cavidades y las regiones húmedas y templadas del cuerpo donde se oculta la memoria, guarda secretos de nostalgia, de viejos y sordos latidos, de pálpitos oscuros y de fatigadas recurrencias.

El desorden es sólo aparente: orgánicamente van apareciendo los recuerdos y los presentes que entre sí se equilibran para reconstruir una vida. Pero si de ella puede darse, en la alegoría fecal con que se la hace culminar, el instante trágico de la derrotada vida adulta, el hilo de esa madeja entreverada tendrá que ir a buscarse a la infancia, a una experiencia también mucilaginoso y de repugnante vértigo.

Sé que es sólo el viejo pantano domesticado con su olor ácido de desperdicios, en cuya superficie flotan medio sumergidos, cáscaras, huesos y platos sin fregar. Allí voy a hundir enseguida las manos hasta las muñecas para atrapar en la tiniebla, el mango de un cuchillo, sobar la porcelana y el metal, resbalár poco a poco los dedos en el último fondo limoso; y aun más, acercar gradualmente la cara conteniendo el aliento como única precaución,

hasta romper la superficie fría con la punta de la nariz y sentirla temblar al borde de los labios como una flema; y al fin, en un postrer impulso, pensando que aquello fuese verdaderamente un vientre tasajeado, y adentro, debajo de las capas recién abiertas, estuviese toda la materia palpitando con su baba íntima y fragante llena de calor animal, hundirla toda de una vez hasta las orejas y soplar dentro, provocando en esta forma un excitante burbujeo.

Esta experiencia nos sitúa en la línea central de la creación de Garmendia: su pesado tacto para el mundo material, su lenta, morosa y regustada descripción de cuerpos, su adentramiento en un universo visceral poblado de malos olores, malos sabores, deformidades. Los hombres y mujeres que pasan por sus novelas parecen descendidos de una galería pictórica expresionista; rostros y cuerpos deformados donde una excesiva gordura, una escoriación de la piel, una verruga agresiva establecen el punto focal en torno al cual los demás rasgos se ordenan ancilarmente: “llevando hacia los labios el cigarrillo que era apenas visible entre los dedos —cada uno de ellos tan grueso y redondo como un embutido— y, por último, mientras sorbía la braza con fuerza y el humo bajaba por el labio inferior tenso y colgante, de un color violeta oscuro de carne descompuesta” (*Los pequeños seres*); “El sudor le corría por entre los cabellos, le bañaba la cara, se le empozaba en la hendidura profunda del mentón y parecía que todo el cráneo se le derritiera como un queso, mientras a grandes tragos, remataba una botella de cerveza” (*Los habitantes*); “un moreno achatado con cara de gruñido y el cabello adherido a la terraza del cráneo como una capa de alambre chamuscado” (*Día de ceniza*); “Seguía pareciéndome una cucaracha, mas ahora, con la camisa fuera del pantalón, la corbata rodada y el pelo en desorden era como si hubiese recibido un pisotón y corriera sin tino arrastrando las tripas” (*La mala vida*).

No se trata de una selección previa y rigurosa de feísmos; esa voluntariedad nos daría un fantástico Walpurgis cuando en cambio es preocupación terca de Salvador Garmendia no alejarse de la realidad. Su mirada es distinta y nos fuerza a ver distinto un panorama común y hasta vulgar, apelando a dos sistemas: a una aproximación detallada a la realidad, observando con una lupa la textura de la piel, las ínfimas anomalías corporales (“Roja, granulada, amoratada a ratos, compuesta por dos pequeñas migas que van pegadas una sobre la otra en forma irregular siendo más pequeña y de tinte más fuerte la de encima, su verruga sigue siendo la única...”); a un régimen de comparaciones —trasmutaciones— que remite las formas triviales a perpectivas alucinantes (“En la mesa vecina, un perfil de barro fresco, humeante, en cuya superficie vidriada podría imprimir sus dedos con sólo una suave presión, si no los abrasara en el acto el calor excesivo de la pasta”). Por uno u otro camino, consigue que los seres humanos normales y hasta rutinarios asuman aspectos insólitos, apariencias sogrecogedoras, un aire alucinante, que sean muchas veces repugnantes como los monstruos del circo: “el maniquí viviente se ha despojado de la careta, que ahora cuelga en una de sus manos recias de obrero como un pellejo de lagarto. Sobre sus hombros rectos y poderosos se levanta un muñón rojizo, lustro-o en partes y en otras cubierto de arrugas con algunas zonas arenosas y blancas. Sólo sus ojos se mueven, perfectamente vivos en medio de aquella tierra devastada, como gusanos en sus capullos” (*Doble fondo*).

Estos dos sistemas se aplican igualmente a cualquier otra zona del relato, y no sólo a los personajes: los registramos en la descripción de una calle, en el apresamiento de un gesto. los sentimos dentro de un fragmento destinado a una meditación que

siempre se presentará incrustada de datos concretos o referencias personales. El empastamiento uniforme de todo el relato opera como si la realidad se avalanzara sobre el lector, lo inundara e integrara en su decurso, o como si el lector se proyectara —tal como a veces la cámara cinematográfica nos lleva velozmente hacia las cosas— en la realidad, perdiera la lejanía con la cual la detiene, calma y asegura, la tuviera pegada a los ojos, a la piel, al tacto propios, se metiera por fin dentro de ella chapoteando en su corporeidad pantanosa y deviniera por último elemento que se disuelve en ella.

Son aspectos de una técnica narrativa más expresionista que superrealista, pero que tampoco alcanzaría su pleno rendimiento si no estuviera regida por una concepción de creciente dinamismo, apoyada en verbos restallantes de fuerza, en un uso vivaz de las asociaciones bruscas, en un manejo de los desplazamientos temporales y espaciales que es de los más audaces de la novelística hispanoamericana actual. Para obtener la restallante vivacidad que el autor codicia, esa zona de incandescencia del relato que justifica sus tramos lentos anteriores, Garmendia apela muchas veces a los delirios, más frecuentemente a la levedad caprichosa e intensa de la embriaguez, y por fin, en *La mala vida*, a una pasmosa capacidad para manejar libremente la materia narrativa fluyendo en el tiempo, en las situaciones, en los sentimientos y las imágenes acumuladas, con impecable rigor y a la vez con una desgarrada manera de ensamblar los más altos valores y las más inconfesables acciones hasta encontrar su punto de articulación.

Un solo ejemplo: las páginas 237 a 242 de *La mala vida* (Montevideo, Arca, 1968) unen un episodio de la adolescencia —los paseos con su amigo Ciro por los barrios prostibularios—, la escena con una prostituta barata, el excusado de la infancia donde se esconde luego de romper un jarrón, la repentina impotencia ante la mujer desagradable tendida en la cama, la escena del castigo por parte del tío donde la correa se transforma en el miembro erecto, la imagen repetida en dos momentos de la madre muerta pero tendiendo la ropa y la madre muerta en el ataúd, su propia erección ante el tío, el fracaso con la prostituta, una imagen callejera, su erección mientras orina junto a un árbol.

Todo pertenece a la realidad pero ella es alucinante, atroz, dolorosa; a veces perversa. Ninguna confianza puede depositarse en sus formas, ya que ellas no son otra cosa que manifestaciones protoplasmáticas de una materia intestinal, en constante transformación y descaecimiento. Las criaturas humanas, sus orgullosas construcciones, delatan sin cesar sus secretos orígenes: la mucilaginosa materia grasa, el barro chorreante, las exudaciones epiteliales, el flujo coloidal, las materias fecales. Delatan también su destino de pudrición: el detritus, la gusanera ardiente, la fermentación y el deterioro incesantes. Aquello que presuntuosamente llaman el "espíritu" no parece aquí sino un débil chispeo que acompaña la evolución autónoma de la materia, y en pocas obras latinoamericanas se encontrará tan drástico ateísmo como en estos libros, enteramente ajenos a los problemas tradicionales del espiritualismo. Los personajes narrativos nunca llegan a despegarse de esta fluencia incontenible de la materia que se va plasmando en la obra literaria y alimenta todos sus órdenes: las descripciones, los diálogos, las articulaciones narrativas, los asuntos de los diversos episodios, todo queda contaminado por ese magma incesante, esa lava vital que arrasa con las formas establecidas y se despliega incontenible, victoriosa. El autor vive íntegramente la experiencia, la sufre y sigue, por último trata de comprenderla. Anotábase que *La mala vida*, su última producción, está planeada como un teorema que precede a una reconstrucción experimental acuciosa de la vida humana. El

problema es descubrir la clase de ese universo. Su primera sospecha se produce cuando yendo de prisa encuentra en el borde de la acera un amontonamiento de desperdicios y excrementos. Bruscamente se detiene:

La tarde se cierra a mis costados, se estrecha como una caja y el envoltorio destrozado entre mis pies, los codos en las rodillas y la cara cogida entre las manos, escarbando con la mirada sobre aquellos desperdicios húmedos; pasando de uno a otro como si entre todos formaran un conjunto de signos que no tardarán en ordenarse y hacerse legibles. Todo está, pues, allí. Es épico, desgarrado y fantástico, y lo demás es apenas un lastre que me impide ascender.

Lo que está allí es la totalidad, acentuando dentro de ella todas esas partes que una larga costumbre de la literatura trató de dejar fuera, porque era lo reprobado, lo feo, lo prohibido, lo secreto, lo temible. Es cierto que esas partes van incorporándose a las letras, desde Baudelaire, con capacidad creciente de invasión y dominio. Las letras hispanoamericanas fueron sin embargo de rara pudibundez, y creo que sólo Garmendia ha sido capaz de avanzar tanto en territorios siempre temidos. No hay sin embargo aquí ninguna perversión y, al contrario, la insistencia está puesta en el mundo normal, cotidiano, compartible. En la contextura íntima, esa que se esconde tras el paquete tranquilizador dentro del cual se la envuelve y escamotea. Para él es suficiente maravilla, aunque su significado siga siendo oscuro y enigmático como la imagen en el espejo paulino, y parece improbable que pueda llegar a una revelación mayor, racionalmente comprensible, dado que en definitiva está interrogando un turbión incesante que abarca todo, que tiene millones de años, infinitas formas, indomeñable energía, y es la materia viviente.

LA REALIDAD...

(Viene de la página anterior)

calor excesivo de la pasta"). Por uno u otro camino, consigue que los seres humanos asuman aspectos insólitos, muchas veces repugnantes como los monstruos de circo: "el maniquí viviente se ha despojado de la careta, que ahora cuelga en una de sus manos recias de obrero como un pellejo de lagarto. Sobre sus hombros rectos y poderosos se levanta un muñón rojizo, lustroso en partes y en otras cubierto de arrugas con algunas zonas arenosas y blancas. Sólo sus ojos se mueven, perfectamente vivos en medio de aquella tierra devastada, como gusanos en sus capullos" (Doble fondo).

Todo pertenece a la realidad pero ella es alucinante, atroz y perversa. Ninguna confianza puede depositarse en sus formas. Todas son manifestaciones protoplasmáticas de una materia intestinal, en constante transformación y descaecimiento. Las criaturas humanas, sus orgullosas construcciones, delatan sin cesar sus secretos orígenes: la mucilaginoso materia grasa, el barro chorreante, las exudaciones epiteliales, el flujo coloidal, las materias fecales. Delatan también su destino de pudrición, el defritus, la gusanera ardiente, la fermentación y el deterioro incesantes. Aquello que presuntuosamente llaman

el "espíritu" no parece aquí sino un débil chispeo que acompaña la evolución autónoma de la materia y en pocas obras latinoamericanas se encontrará tan drástico ateísmo como en estos libros, enteramente, ajenos a los problemas tradicionales del hombre. Los personajes narrativos nunca llegan a desprenderse de esta fluencia incontenible de la materia que se va plasmando en la obra literaria y alimenta todos sus órdenes: las descripciones, los diálogos, las articulaciones narrativas, los asuntos de los diversos episodios, todo queda contaminado por ese magma incesante, esa lava vital que arrolla con las formas establecidas y se despliega incontenible, victoriosa.

Anotábamos que La mala vida, su última producción, está planeada como un teorema que precede a una experimentación acuciosa de la vida humana. El problema es descubrir la clave de ese universo. Su primera sospecha se produce cuando yendo de prisa encuentra en el borde de la acera un amontonamiento de desperdicios y excrementos. Bruscamente se detiene: "La tarde se cierra a mis costados, se estrecha como una caja y el envoltorio destrozado entre mis pies, los codos en las rodillas y la cara cogida entre las manos, escarbando con la mirada sobre aquellos desperdicios húmedos pasando de uno a otro como si entre todos formaran un conjunto de signos que no tardarán en ordenarse y hacerse legibles. Todo está, pues, allí. Es épico, desgarrado y fantástico, y lo demás es apenas un lastre que me impide ascender".